

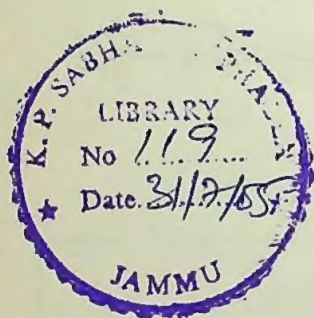




# دوماہی شہرازہ میکر

شمارہ - ۱

جلد - ۱۱



ایڈیٹر

محمد یوسف ٹینگ

جولائی کشمیری ادبی اور تاریخی پرائیڈ ٹنگو پریس سرگودھا

ناشر: سیکرٹری جنرل اینڈ کشمیر کیڈمی آف آرٹس کلچر اینڈ لنگویجز

مطبع :- ڈیپلائٹ پرنٹنگ پریس - دہلی

معاون مدیر :- محمد احمد اندرابی

خوش نویس :- کاشی ناتھ رازدان

قیمت سالانہ :- دس روپے

فی پرچہ :- دو روپے

سرورق عمل :- بھوشن کول  
کشمیر کی قدیم عمارتوں میں اکویراں  
فانوس کا تصور لے کر انہوں نے  
شیرازہ بندی کی ایک نئی ترتیب پیش  
کی ہے۔

خط و کتابت کے لئے پتہ :-

ایڈیٹر شیرازہ (اردو)

کشمیر کلچرل اکیڈمی

شہید گنج - سرینگر



# ترتیب

۶۴	خمار بارہ بنکوی غزل	۴	محمد یوسف ٹینگ حرف آغاز
۶۵	اشرف ساحل شنا	۵	تشکیل الرحمن ہندوستانی جمالیات کے
۶۹	جلال ملیح آبادی دو غزلیں	۵	{ بنیادی رجحانات
۷۰	سعدت علی صدیقی غالب کا حادثہ اسیری	۲۰	فضا ابن فیضی ... آسان نہیں غالب ہوتا
۸۴	انتخاب سعید دو غزلیں	۲۳	اقبال ناتھ کافر چند امتیازی خصوصیات
۸۶	حرمت الاکلام قرآن کی متغزلانہ انفرادیت	۳۱	شہاب جعفری وہلان
۱۰۴	سعید عارفی غزل	۳۲	نور محمد مہربٹ صوفیانہ موسیقی
۱۰۲	بدیع الزماں اعظمی شہابی بیماری	۴۷	میکش کا شمیری گل زمین کشتوار
		۵۲	سلطان شمس الدودی تذکرہ قدیم ہندو شعرا فارسی

## حرف آغاز

”شیرازہ“ نے اس شمارے کے ساتھ اپنی زندگی کے دس سال پورے کرنے کے بعد دوسری دہائی میں قدم رکھا ہے۔ اس دوران زندگی سہولت اور جامد نہیں رہی اور اس لئے ہمارے معیارات کا متاثر ہونا بھی لازمی ہے۔ ہم نے اگرچہ تحقیق کو اپنا خاص مزاج بنایا ہے لیکن ادب اور تخلیق کے میدان میں جو نئی ہوائیں چل رہی ہیں ان سے دامن بچنا شیرازہ کو صحت سے محروم رکھنے کے برابر ہو گا۔ اسی لئے آئندہ سے ”شیرازہ“ کو اپنے عصر کا زیادہ سچا ترجمان بنانے کے لئے اس کے معیارات کی سخت روی کو کسی حد تک بدلیا جا رہا ہے۔ اُمید ہے کہ ہمیں اس کروٹ میں اپنے قارئین کی خوشنودی اور نظم کاروں کا تعاون حاصل ہے گا۔

اکادمی نے اس سال اردو کشمیری اور فارسی کی انہی مطبوعات شائع کی ہیں کہ پچھلے کئی برسوں میں بیک وقت کبھی انہی کی تھیں۔ اردو میں ڈاکٹر گیان چند کی ”تفسیر غالب“ اور کشمیری اور ڈوگری کہا نیوں کا اردو ترجمہ ”پریت اور پنکھٹ“ چھپ کر آگئی ہیں۔ فارسی میں غنی کا کشمیری پر ریاض احمد شیرانی کی کتاب بھی شائع کر دی گئی ہے۔ اُمید ہے ان مطبوعات کی خاطر خواہ طور پذیرائی کی جائے گی :

سرینگر

محمد یوسف ٹینگ



# ہندوستانی جمالیات کے بنیادی حجابات

”قدیم ہندوستانی جمالیات“ میں لفظ ”کلا“ نہایت ہی معانی خیز لفظ ہے تخلیقی آرٹ کے لئے قدیم ہندوستانی علمائے جمالیات نے اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ اس کا مفہوم ہے:-

”گیان“

”نقطہ فایح یا باطن کو مرکز نظر بنانا“

اُوس

”پتیا“

اس کی تشریح اس طرح کی گئی ہے:-

انسان کا داخلی عمل

جمالیاتی اظہار

درون بیہی اور بیرون بیہی

”پتیا“

اُوس

صاف اور واضح اظہار و ابلاغ

مختلف عہد میں مختلف تشریحیں ہوئی ہیں۔ کبھی انسان کے داخلی

تخلیقی عمل اور جمالیاتی اظہار کو ”کلا“ کہا گیا ہے اور کہیں درون بینی اور تپسیا کو، کبھی تپسیا اور بیرون بینی کو اور کبھی درون بینی اور صاف اور واضح اظہار و ابلاغ کو۔ قدیم ہندوستانی جمالیات میں ان تمام نشر یگوں کی اہمیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ لفظ ہر تخلیقی آرٹ کے لئے استعمال ہوا۔ انسان کے پُر اسرار تخلیقی عمل درون بینی اور بیرون بینی کے مفہم اس لفظ سے وابستہ ہیں۔ مسرت آمیز اور بصیرت افروز تجربہ اور اس تجربے کا اظہار۔ اس ایک لفظ میں ”موضوع“ اور ”ہئیت“ کی پوری معنویت موجود ہے۔

قدیم ہندی علما نے جمالیات کے مختلف عہد میں اس لفظ سے تخلیقی آرٹ کی نشر یگیں کی ہیں۔ اُس داخلی پُر اسرار عمل کی وضاحت کہ ہے جس سے آرٹ وجود میں آتا ہے۔ اس لفظ سے قدیم ہندوستانی جمالیات کے بنیادی اصولوں کے مطالعے میں آسانی ہوتی ہے۔ ہندوستان کی عظیم اور تہہ دار تہذیب کے پس منظر میں مختلف جمالیاتی نظریوں اور اصولوں کے پیش نظر تمام جمالیاتی قدروں اور فنی روایات کو سمجھنے میں اس لفظ سے بڑی مدد ملتی ہے۔

رقص اور شاعری قدیم ترین آرٹ کے مستقبل عنوانات میں رشیو کے رقص کے بعد مرد اور عورت کے رقص کا آہنگ ہر معاشرے کا آہنگ بن گیا ہے شاعری کی روحانی اور داخلی قدروں سے رنگ اور روشنی کی لہریں ہر طرف پھیلی ہوئی ہیں۔ رگ وید کے نغموں میں جذبہ اور تخیل کی ہم آہنگی کلا کے ایک خوب صورت اور نہایت دلکش روپ کو پیش کرتی ہے۔ ”ادشا“ ”سوریر“ ”چندرا“ اور دوسرے پیکروں سے مخاطب ہو کر رگ وید کے نغمہ نگاروں نے اپنے وجود اور اپنے باطن کی کیفیتوں سے آگاہ کیا ہے۔ ”وروتا ویدی جمالیات“ کی سب سے عظیم اور تہہ دار علامت ہے۔ ”زندگی کی تنظیم“ کے حسن کا تعلق اسی پیکر سے

ہے۔ اس سے حسن و جمال کا شدید ترین احساس ملتا ہے۔

”کلا“ نے ”ورونا“ ”برہما“ ”برہمن“ کے حسن و

جمال کو انسان کی ”سائیکی“ سے نکال کر ایک صورت دی ہے۔ پرورش اور روشنیوں کی محبت کی لازوال کہانی کو ”کلا“ نے جانے کتنے روپ و نمے میں قدیم ہندوستان میں رقص، موسیقی، شاعری اور اداکاری سب کا تعلق گہرا ہے۔ حسن مطلق یا معیوہ حقیقی کے جلال و جمال نے ایک طرف انسان اور اس کی زندگی اور آکاش اور دھرتی نے دوسری طرف سائیکی کو متحرک کیا ہے۔ ایک تہہ دار اور گہرے وزن کی تخلیق کی ہے۔ ہیچانات اُبھلائے ہیں سورج اور فکر کو مرتب کیا ہے۔ فلسفہ اور مذہب نے سائیکی کے اس متحرک جمالیاتی وزن کی اس تخلیق اور ”کلا“ کے رنگوں اور آوازوں اور متوازن حرکتوں (MOVEMENTS) کے بعد حجم لیا۔

روحانیت

مادیت

جسم — جنسی اور حسیاتی آرزوں اور خواہشوں کی تکمیل۔ اس تین موتی کے گرد ”کلا“ کے مختلف جمالیاتی تصورات اور نظریات مختلف عہد میں گھوم رہے ہیں۔

”ہندوستانی جمالیات“ کا مطالعہ کرتے ہوئے ان حقائق کو سب سے پہلے سامنے رکھنا ہوگا۔ ہندی علمائے جمالیات نے تخلیقی آرٹ کو مختلف زاویہ نگاہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لہذا تاریخ جمالیات میں قدیم جمالیاتی معظموں کے بہت سے خیالات ملتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ کے اس چیلنج کو جس میں گیان، زاویہ نگاہ، رجحان، تپسیا سب کی اہمیت ہے جو فن کار کے پُر اسرار داخلی عمل کی پیچیدگی کا احساس دیتا ہے جس کے لئے جمالیاتی اظہار کی



صورت ہے اور جس کے موضوعات پھیلے ہوئے تہہ دار ہمہ گیر اونچے اور گہرے ہیں  
اپنے اپنے طور پر قبول کرنے اور جواب دینے کا کوشش ملتی ہے۔ قریم  
ہندوستانی جمالیات میں :-

فطرت کی نقالی کا تصور بھی ملتا ہے۔ جسے ارسطو نے یونان میں حیاتی  
جمالیاتی تصور کہا تھا۔

جلال و جمال کے التباس کا واضح خیال ملتا ہے۔  
حسن مطلق، برہما، برہمن، درون کے حسن کی پرچھائیں کی بات بھی ملتی  
تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتے کے احساس سے بھی کچھ خیالات  
اُبھرتے ہیں۔

”آزاد علامتی فکر اور علامتوں کی باطنی معنویت اور لفظ اور روح کی آواز  
کے رشتوں کا ادراک بھی موجود ہے۔

ادبیات کی تاریخ میں ”فطرت کی نقالی“ کا تصور ایک نہایت ہی قدیم تصور  
ہے۔ ارسطو سے بہت پہلے۔ ہم قہم یونان میں اس تصور کے خا کے موجود  
ہیں ”نقالی“ ایک بنیادی جذبہ یا جبلت ہے۔ اس کا احساس بہت ہی قدیم  
ہے۔ فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے آسودگی ملتی ہے۔ مسرت آمیز لہریں  
بیدار ہو جاتی ہیں حسیات ہیجان کے بعد متوازن ہو جاتی ہیں۔ بصیرت حاصل  
ہوتی ہے۔ انسان اور فطرت کے باطنی رشتے کا احساس شدید ہو جاتا ہے اور  
روز و اسرار سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ ابتدا میں ان تمام سچائیوں کا احساس  
نہیں تھا۔ لیکن لاشعور میں یہ تمام سچائیاں موجود تھیں۔ تصویر ایسی ہو کہ اس میں  
فطرت کے اس پہلو یا عنصر کی پہچان ہو جائے جسے نگاہوں کا مرکز بنایا  
گیا ہے۔ دراصل یہی خیال پہلے پیدا ہوا۔ ماضی کو یاد رکھتے اور یادوں میں

ایک رشتہ اور تسلسل پیدا کرنے کے لئے اس جمالیاتی تصور کو زندہ رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کلا کی تعریف اور اس کی تشریح و تعبیر کے لئے علمائے جمالیات اور خصوصاً ہندوستانی اور یونانی فلسفی فن کاروں نے اس خیال کی تائید کی ہے رفتہ رفتہ لاشعور زیادہ متحرک ہوتا گیا۔ سائیکی کے دباؤ سے ”فزن“ میں اور تہہ داری اور گہرائی آتی گئی اور یہ تصور یا خیال نظریہ یا زاویہ نگاہ اس طرح واضح ہوا کہ فطرت کے جلال و جمال کی تقاضی سے ”کلا“ میں جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی ہے۔ یا ”کلا“ کی جمالیاتی قدریں متحرک ہو جاتی ہیں۔ اس سے مسرت آئینہ بصیرت حاصل ہوتی ہے حقیقت یا ”سچائی“ کو حسن میں بدل دینے کا عمل ”کلا“ یا آرٹ سمجھا گیا۔

ہندوستانی رقص اور مصوری اور بُت سازی میں اس جمالیاتی زاویہ نگاہ کی بڑی اہمیت ہے۔

پرانوں اور قدیم ترین ڈراموں میں اس جمالیاتی فکر کی پہچان ہو جاتی ہے پرانوں کی ناقابل فراموش دو شہزادہ چتر لیکھا کو یاد کیجئے جس کی مصوری نے راہب انانگی بیٹی اوش کو اتنا متاثر کیا تھا کہ وہ اس کی سہیلی بن گئی تھی۔ اوش نے جب خواب میں خوب صورت شہزادے ”اننی رودھا“ کو دیکھا اور چتر لیکھا سے کہا کہ یہ تمام دیوتاؤں کے ساتھ ان حسین نوجوانوں کی تصویریں بھی بنائے جن کی صورتیں اس کے تخیل اور جذبے سے پیدا ہوں۔ چتر لیکھا نے تمام دیوتاؤں کی تصویریں بنائیں اور ان تمام صورتوں کو کیکروں اور رنگوں میں اُجاگر کر دیا۔ جنہیں اس نے اپنے احساس میں شدت سے محسوس کیا تھا۔ شہزادی اوش نے ان صورتوں میں ایک صورت کو غور سے دیکھا وہ پہچان گئی کہ وہ ”اننی رودھا“ ہے۔ اس کے خواب کا شہزادہ۔

عکاسی اور نقالی کا یہ قدیم ہندوستانی نظریہ پرانوں اور قدیم ترین ڈراموں

(کالیڈاس سے قبل بھاشاکے برتیمانانک میں بھی) میں موجود ہے مختلف تصویروں کو مرتب کر کے اس جمالیاتی وزن اور جمالیاتی رجحان کو سمجھا جاسکتا ہے۔ قدیم یونانی تصور کے ساتھ اس کا مطالعہ دلچسپ بھی ہوگا اور فکر انگیز بھی۔

تخلیقی آرٹ کی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے پتہ چلی کے اذکار و خیالات پر نظر ٹھہر جاتی ہے۔ شاید آپ کو علم ہو کہ یقین چلی نے اپنے طور پر اس خیال کی تائید بھی کی ہے۔ ”پریتی بھم وادت“ ایک قدیم ترین جمالیاتی اصطلاح ہے ارسطو کی اصطلاح ”نقالی“ (IMITATION) سے بہت قریب ہے لیکن اس سے زیادہ افلاطون کے اس جمالیاتی ویدان کی وضاحت کرتا ہے جس نے ہومر کی شاعری کی جمالیات کو نہایت شدت سے محسوس کیا تھا۔ اس اصطلاح سے ہندوستان کے قدیم ماہرین جمالیات نے اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ فطرت اور کائنات کے جمال و جلال نے انہیں اتنی شدت سے متاثر کیا تھا کہ جس کارنامے میں انہیں یہ حُسن نہیں ملتا اسے معمولی اور سپاٹ شاعری کہتے تھے اور جس تخلیقی کارنامے میں یہ حُسن ملتا اسے ”پریتی بھم وادت“ کہتے کہ اس کی خصوصیات پر غور کرتے اور لطف اندوز ہوتے تھے۔ آہستہ آہستہ نقالی کا وہ تصور بہت کمزور ہو گیا ہے جس کا مفہوم صرف یہ تھا کہ جو کچھ دیکھو اس کی تصویر آتار دو۔ جذبیہ احساس اور تخیل کے بغیر عکاسی یا نقالی کا تصور بے جان ہو گیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ”کلا“ کے لئے گیان اور تپسیا دونوں کی اہمیت کو شدت سے محسوس کیا گیا۔

قدیم ہندوستانی جمالیات میں التباس کا جمالیاتی رجحان بھی ملتا ہے التباس حقیقت کی ایک سچائی کا ایک احساساتی پیکر ہے۔ حُسن کے التباس (ILLUSION) سے لطف لینا اور باطن میں مسرت آمیز لہروں کو محسوس کرنا



فن کار اور قاری کے لئے ضروری ہے۔ بھٹ لولیتا کے خیالات کا مطالعہ کیا جائے تو تخلیقی آرٹ یا "کلا" کا یہ رجحان بھی ملے گا۔ چند ہلکے اشاروں سے ایک زاویہ نگاہ بنتا ہے۔ اس رجحان سے ممکن ہے یہ احساس پیدا کیا گیا ہو۔ کہ جمالیاتی تجربہ بنیادی طور پر حقیقت یا سچی ٹی سے جتنا بھی گہرا رشتہ رکھے اظہار اور ابلاغ میں اس کی صورت ایک جمالیاتی اور مسرت آمیز التباس کی ہو جاتی ہے فن کار جب حقیقت کے نزدیک آتا ہے تو وہ اسی جمالیاتی التباس سے حقیقت کو اٹھالیتا ہے۔ پتھروں میں جو کسماتی صورتیں نظر آتی ہیں۔ وہ اسی جمالیاتی التباس کی وجہ سے نظر آتی ہیں۔ اور فن کار اپنے جمالیاتی التباس کے تجربے کو رنگ آواز اور دوسرے متحرک پیکروں میں پیش کر کے قاری کو وہی لذت اور مسرت عطا کرتا ہے جو اسے خود ملا ہے۔ کالی داس کے آرٹ میں دوسری بہت سی روشنیوں کے ساتھ۔ وزن کی یہ روشنی بھی موجود ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں فطرت اور کائنات اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کے موضوعات بہت اہم ہیں۔ برہما، ششویا، ورونا کی تخلیقات کے حسن سے ان گنت موضوعات ابھرے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کا یہ پہلو ایک مستقل عنوان ہے۔ خالق — اور اس کی تخلیق کا حسن — ایک مستقل موضوع ہے۔ رگ وید اور اپنشد میں جمالیات کے اس پہلو کی تصویریں ملتی ہیں۔ دوسرا پہلو وہ ہے جس میں قدیم ہندوستانی علمائے جمالیات اور قدیم ہندوستانی ادبیات سے جلال و جمال سے متعلق نظریات، خیالات اور تصورات ملتے ہیں۔ میں نے دو جمالیاتی تصورات کے جو چند اشارے آپ کے سامنے رکھے ہیں۔ ان سے قدیم ہندوستانی وزن کو کسی حد تک سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ جلال و جمال کے التباس کے تصور کو نقالی کے تصور میں اضافہ سمجھنا چاہیے۔ ان دونوں تصورات کے



تخیل اور جذبے سے ان کی ترتیب ہوتی ہے لیکن ان عناصر کی پہلی صورتیں برقرار نہیں رہتیں تخیل اور مادی حسن کے باطنی رشتے سے پراسرار داخلی عمل شروع ہو جاتا ہے اور ان کی صورتیں ”ایڈیل“ ہو جاتی ہیں۔ جمالیاتی تصویریت کے اس رجحان نے قدیم ہندوستانی جمالیات میں اسلوب انداز بیان اظہار اور ابلاغ کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ عناصر کی وحدت کے حسن کو الفاظ ہی سے قن کار اُبھارتا ہے۔ الفاظ کی جاروگری سے عناصر حسن مرتب ہو کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

فطرت پسندی اور تصویریت کے درمیان بھی ایک جمالیاتی رجحان پیدا ہوا ہے جس سے دونوں میں ایک گہرا رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے ہندوستانی جمالیات میں اس رجحان کی بھی اہمیت ہے۔ جس نے صدیوں میں جانے کتنے تصورات کو جنم دیا ہے۔

اس رجحان کو کیوں ایک نام دینا مشکل ہے۔ یہ ہندوستانی جمالیات کا فلسفیانہ رجحان ہے۔ اس کے کئی رخ اور پہلو ہیں۔ ہندوستانی جمالیات تفکر نے دو اہم پرانے نظریوں ”فطرت پسندی“ اور تصویریت کے درمیان ایک مضبوط رشتہ قائم کر کے ”کلا“ کی خصوصیات کو اپنے طور پر سمجھنے کی پہلی فلسفیانہ کوشش کی ہے۔ عقل تخیل اور فکر سے فطرت کے حسن کی سچی تعبیر کی جائے اور تمام ذہنی قوتوں سے کام لیا جائے۔ اس کے لئے گیان کی بھی ضرورت ہے یعنی علم کی روشنی بھی ہو۔ حسن مطلق اور حسن فطرت کی پہچان سچے گیان ہی سے ہو سکتی ہے۔ سورج گہری سورج، ایسی سورج جو تمام روشن اور نوری لکیروں سے ٹکرائے متاثر ہو۔ اور اس سے تمام روشن لکیریں کم کر مل جائیں موضوع کو اچھی طرح سمجھنا اس پر سوچنا۔ اسے ذہن کے درجوں کے اندر لے جانا



اور تمام ذہنی قوتوں سے اسے باہر نکالنا، پُر اسرار تخلیقی عمل یہی ہے۔ موضوع پر سوچتے ہوئے بھی ذہنی قوتوں عقل و خیال اور فکر کی ضرورت ہے اور اس کے اظہار میں بھی ان کی ضرورت ہے۔ یہی سچا گیان ہے۔ لیکن۔۔۔ صرف گیان سے تخلیق نہیں ہوگی، حسن کی سچائی کی پہچان نہیں ہوگی۔ اس کے لئے تپسیا کی ضرورت ہے، محنت، ریاضت، سوچ اور گہری سوچ۔ ”کلا“ فطرت کی نئی دریافت ہے جس کا نیا ادراک ہے۔ دراصل یہی اس رجحان کی معنویت ہے۔ حسن کی نئی دریافت زندگی سے گریز نہیں ہے۔ بلکہ حقیقت سے بے پناہ محبت ہے، حسن کی عبادت ہے۔ حسن کا ادراک گیان اور تپسیا ہی سے ہو سکتا ہے۔ اس ادراک کے ساتھ ہی الفاظ کی تخلیق ہوتی ہے۔ جس کی نئی دریافت الفاظ کی بھی نئی دریافت ہے۔ تخلیقی آرٹ میں دو جمالیاتی لکیریں ہوتی ہیں۔ گیان اور تپسیا سے پایا ہوا ”ایمج“۔۔۔ اور اس کی آواز۔۔۔ ”ایمج“ کی آواز سے جمالیاتی قدر پیدا ہوتی ہے۔ کن ٹا کا نے اس خیال کی حمایت کی ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں اس فلسفیانہ خیال کی پہچان ادبیات میں زیادہ ہوگی۔ سنسکرت تامل اور بنگالی زبانوں کے قدیم ادب میں اس خیال کی داخلی شہادتیں موجود ہیں۔ کہیں موضوع کی اہمیت زیادہ ہو گئی ہے اور کہیں اسلوب کی۔ لیکن یہ بنیادی جمالیاتی رجحان کسی نہ کسی صورت میں موجود ضرور ہے۔

پانچواں اہم جمالیاتی رجحان ”علامتی جمالیاتی“ رجحان ہے۔ قدیم ہندوستانی فن کاروں نے جب یہ محسوس کیا کہ تخلیقی آرٹ میں ”علامیت“ موجود ہے تو انہوں نے اپنے طور پر ”کلا“ اور آرٹ کے حسن کے لئے اسے ایک بنیادی جمالیاتی قدر قرار دیا فطرت کی حساباتی پیشکش اور انسان کے جذبہ اور احساس کے حساباتی اظہار میں علامتیں موجود ہوتی ہیں۔ نفسیاتی فکر اسی منزل پر زیادہ

ہو جاتی ہے۔ یہ خیال بھی تھا کہ غیر ارضی عناصر کو ذہن جب حرکت، تراش، تراش رنگ، نغمہ اور الفاظ میں پیش کرتا ہے تو ان کی صورتیں علامتی ہو جاتی ہیں خیال کی علامتی صورت کا احساس ملتا ہے۔ اس رجحان نے اس حقیقت کو واضح کیا کہ یہ علامتی صورت ہی حُسن ہے۔ سپائی حُسن کی ایسی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ تغیل اور حسنیاتی کیفیتوں کی اہمیت زیادہ ہو جاتی۔ ”بے شوق کی تیسری آنکھ“ جلال کی علامت تھی۔ ممکن ہے اسی حسنیاتی تصور سے علامت پسندی کا جمالیاتی رجحان ابھرا ہو۔ — ذہن نے شوق کی تیسری آنکھ کو دیکھا اور شدت سے محسوس کیا تھا۔ اس طرح گوتم بُدھ کے مُقدس پہیے (WHEEL) کی جمالیاتی علامت کا تصور تاریخ کے مختلف عہد میں ملتا ہے۔ جلال و جمال کی ان دونوں علامتوں نے ہندوستانی جمالیات میں سورج و فکر کو مہم آگے بڑھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کے لئے زبردست روحانی قوتوں اور داخلی آزادی کو ضروری قرار دیا گیا کشمکش اور خصوصاً ”فطرت اور تقدیر کے تضادم میں جو جمالیاتی تجربے سامنے آئے ہیں۔ ان میں یہ — رجحان موجود ہے۔ آفاقی جذلوں کے اظہار اور حُسن مطلق کے جلال و جمال کے پہلوؤں میں یہ رجحان شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ بھرت اور ان کے شاگردوں نے ڈراما، شاعری، موسیقی اور مصوری کی اعلیٰ قدروں پر سوچتے ہوئے اسی جمالیاتی رجحان کو پیش کیا ہے۔ ”رس“ آفاقی، خودی، آفاقی جذبہ اور اظہار بیان کے مختلف پہلوؤں پر ان علمائے جمالیات کی بحثوں کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انہوں نے مختلف پہلوؤں کو اسی رجحان سے سمجھنے کی کوشش کی ہے ان کے نزدیک ”الفاظ“ کی اہمیت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ ذہنی اور روحانی اور آفاقی اور غیر ارضی حسنیاتی پسگردوں کے اظہار کے لئے انہوں نے الفاظ

کی معنویت اور ان کے حسن کو اپنے طور پر سمجھانے کی کوشش کی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ اعلیٰ تجربوں کے اظہار سے الفاظ کے روایتی اور جامد معانی بدل جاتے ہیں۔ ان میں نئی معنویت آجاتی ہیں۔ ان کا آہنگ بدل جاتا ہے انہیں بڑی وسعت اور گہرائی آجاتی ہے۔ ”انی دھے“ ”تت پاریا“ اور ”لاکسہ“ جیسی اصطلاحوں سے اس جمالیاتی رجحان کی وضاحت کی گئی ہے۔ آئندہ دیکھیں گے ”دیانگہ“ کی اصطلاح سے تخلیقی آرٹ کی علامیت کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ اس نے جمالیاتی اشاروں یا علامتوں کی تقسیم اس طرح کی تھی :-

(۱) موضوع کی علامیت (وستو)

(۲) الفاظ کی علامیت (النکار)

(۳) جذبے کی علامیت (رشادی)

سنکرت، تامل، تنگلو، بنگالی اور دوسری زبانوں کے قدیم آرٹ کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ شعرا نے خصوصاً ”الفاظ کی علامتی اہمیت اور اظہار بیان کے جمالیاتی اشاروں کو زیادہ اہم سمجھا ہے۔ جمالیاتی اظہار سے جمالیاتی تجربہ کا پیکر ابھرتا ہے۔ اگر لفظ اور جذبے میں ہم آہنگی نہ ہو تو جمالیاتی تجربہ شاعر کے ذہن میں کچھ اور ہوگا اور اظہار میں کچھ اور آئندہ وردھن کی تقسیم بہت اہم ہے۔ اس لئے کہ تینوں کی علامیت کا جمالیاتی رجحان ہندوستانی جمالیات میں ایک مستقل عنوان بن گیا ہے۔

اس رجحان کے ساتھ بنیادی جذبوں کے باطنی ادراک کی قدر و قیمت کا احساس پختہ ہوتا ہے۔ تحت الشعور اور لا شعور اور نفسیاتی کیفیات کی طرف قدیم ہندوستان کے سوچنے والوں کا یہ نہایت ہی معانی خیز اشارہ تھا جس نے اسی رجحان کو آزاد علامتی فکر اور علامتوں کی باطنی اور داخلی معنویت



اور لفظ اور روح کی آواز کے رشتوں کا ادراک کہا ہے۔ کشمیری ”شبنم ازہم“ نے اس رجحان کو اور پختہ کر دیا اور تخلیقی آرٹ میں یہ ایک نیا ادبی تصور بن گیا۔

جو حضرات یہ سمجھتے ہیں کہ ہندوستانی جمالیات میں صرف اسلوب اور اظہار کے حسن کا خیال ہے، وہ غلط سوچتے ہیں موضوع، اسلوب اور جذبہ اور تخیل کی وحدت کا احساس ہر دور میں موجود ہے۔ ہندوستانی جمالیات کے مطالعے کے تین ذرائع ہیں۔ (۱) تخلیقی آرٹ (۲) فن کاروں کے خیالات (۳) علمائے جمالیات (قواعد نویس۔ ڈرامہ۔ شاعری موسیقی اور سنگ تراشی پر سوچنے والے ان میں شامل ہیں) کے تصورات۔ کسی بھی عہد میں موضوع اور اسلوب کا مطالعہ الگ الگ نہیں ہوا ہے۔ اسلوب یا الفاظ کی جمالیات کو سمجھنے کی کوشش دراصل مکلا، کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ رجحانات مختلف ہیں۔ اسلوب کی جمالیات پر سوچنے کا مقصد یہی ہے کہ آرٹ کی روح کو سمجھا جائے تخلیقی آرٹ کے مطالعے میں یہ ممکن بھی نہیں کہ صرف ایک پہلو کا مطالعہ اس طرح ہو کہ دوسرے پہلوؤں سے کوئی رشتہ نہیں رہے۔

”رس“ ہندوستانی جمالیات کی ایک قدیم معانی خیز اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح سے تخیل میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ اس کی ایمائیت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ سنگھار رس (رومانیت) کروں رس (ٹریجڈی)، رود رس (پر جلال تجربے) ہاسیار رس (طربیم)، دیر رس (ایک) اور دوسری اصطلاحوں کو اسی لفظ نے معنویت دی ہے۔ رس کے لغوی معانی ہیں۔ مٹھاس، خوشبو لذت ہندوستانی جمالیاتی میں اسے منفرد احساس۔ جذباتی ارتکاز اور گیان کے لئے عموماً استعمال کیا گیا ہے۔ قدیم ڈرامہ اور شاعری کے لئے رس ضروری قرار دیا گیا ہے۔ قدرت یا فطرت کے حسن میں یہ رجحان یا عنصر یا خصوصیت

نہیں ہے۔ ہندوستان کے قدیم سوچنے والوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ انسان کے ذہن میں سے خارج اور باطن کا ایک رشتہ قائم ہوتا ہے اور اسی رشتے میں ”رس“ ہوتا ہے۔ ذہین انسانی اور باطنی قوتوں پر سنجیدگی سے سوچنے کے بعد رس کا جمالیاتی تصور پیدا ہوا ہے۔ اس رشتہ کی مٹھاس، خوشبو اور لذت سے تخلیقی آرٹ میں منفرد احساس کا اظہار ہوتا ہے اور جذباتی ارتکاز کی صورتیں نظر آتی ہیں۔ فن کار کے سامنے ایک جذباتی فضا (وی بھاؤ) ہوتی ہے۔ وہ اس فضا سے رشتہ قائم کرتا ہے اور بہت سی تبدیلیاں آجاتی ہیں۔ تبدیلی کا یہ عمل (او بھاؤ) ذہن سے نفع رکھتا ہے۔ جمالیاتی عناصر سے ذہن کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو جمالیاتی تخیروں کا اظہار ہوتا ہے لیکن ذہن ہی مرکز ہوتا ہے۔ عناصر فطرت یا جذباتی فضا کی کوئی حقیقت مرکز نہیں بنتی وہ وسیعہ بھاؤ سے تخلیقی پیکر یا جمالیاتی تجربہ سامنے آ جاتا ہے۔ اس جمال ہی کا ایک نام ہے۔ ممکن ہے شے کے ارتج ٹائپ نے رس کا یہ تصور دیا ہو۔ کائناتی حرکت، روح کی آزادی اور ذہن یا دل کی مرکزیت (شے کے رقص کا مرکز) کے حیاتی اور داخلی احساسات اس اصطلاح کی تہ دار معنویت سے گہرے طور پر وابستہ ہیں۔

”ہندوستانی جمالیات“ کی پانچ سو سال کی تاریخ میں اس اصطلاح کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔ ”ٹائمڈ شاستر“ (بھرت) میں ڈرامہ کی قدروں پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے بھرت نے ”رس“ کی معنویت کو اپنے طور پر سمجھا لیا ہے۔ ”برہما“ ”وشتو“ اور ”ہیشور“ کے پیکروں سے جذباتی رشتے سے ڈرامہ کی تخلیق ہوئی اور اس کے ساتھ ہی ”رس“ کی جمالیاتی قدر کا احساس ہوا۔ ٹائمڈ شاستر نے آنکھ اور کان کے حیاتی تجربوں کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ آہستہ آہستہ ہندوستان جمالیات میں چھوٹے چھوٹے اور سچے سچے احساسات کا اندازہ ہوا۔ عورت کے

ارج ٹائپ نے حواس خمسہ کو بیدار کرنے اور "رس" کی معنویت کو تہہ دار بنانے میں یقیناً بڑی مدد دی ہے۔ بھرت نے بھی اسٹیج پر "عورت" کو جذبات کا مکمل پیکر بنانے کا مشورہ دیا ہے۔ "ناٹھ" شاستر میں "رس" کو ٹی فلسفیانہ اصطلاح نہیں ہے بلکہ جمالیاتی تجربے کے باطنی محسن کا علامہ ہے جس سے خارج اور باطن کی ذہنی - جذباتی تخلیق اور احساساتی وحدت کا خیال ابھرتا ہے۔

قدیم ہندوستانی جمالیات ہیں۔ "وستو" (سواد موضوع) "النکار" (رکشن) اور "رس" کی علامتیں جمالیاتی رجحانات کو سمجھنے میں بہت مدد کرتی ہیں۔ "رس" نے الفاظ کے باطنی نغمے اور رس کو سمجھایا اور فن کار کائنات اور قاری کے رشتوں میں ایک وحدت پیدا کی۔

"رس" کی جمالیاتی اصطلاح سے قاری (سامعین بھی) کی ذہنی کیفیت اور تاثرات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اہم بات ہے کہ تخلیقی اظہار کے بعد ڈرامہ دیکھنے والوں اور نغمہ سننے والوں کا ذہن کس طرح متاثر ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں تین باتوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

"ارٹ کی فضا"

"تاثرات"

"سامعین کا ذہن اور ان کے جذبات"

قاری یا سامعین کا ذہن آرٹ کی مخصوص فضا سے متاثر ہوتا ہے اس لئے کہ یہ فضا مختلف ہوتی ہے جذبات میں کچھ رنگوں کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ ذہن 'خوشبو' مٹھاس اور لذت فنکار کے متفرد احساس، جذباتی ازکا ز اور گیان کا مرکز بن جاتا ہے۔ پوری جذباتی فضا (وی بھاؤ اور اند بھاؤ) سے ذہن ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

# اساں نہیں غالب ہوتا

میرے دیدہ ورد! اساں نہیں غالب ہوتا  
بڑی پلے چیدہ و دشوار ہیں۔ راہیں اُس کی  
اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا  
آئینہ تو نہیں ذہن اُس کا، نگاہیں اُس کی

اُس کے پاس آئی تو تخیل کو معراج ملی  
اُس کے آہنگ کے کانٹے پہ تلخی صنفِ غزل  
”گرد گرد اُس کی نگاہوں میں رہا بھلوہ گل“  
اُس کی گفتار کی موجوں سے دھلی صنفِ غزل

وہ سخن شبیہ وہ صورت گرد و جہان و شعور  
اُس نے لفظوں کے معانی کے خط و قال دئے  
رکھ سکا اپنی خواہشوں پہ نہ مرہم لیکن  
قالبِ شعر میں لوح اور قلم ڈھال دئے

دی حکیمانہ نظر اُس نے سخن دانوں کو  
معجزہ اُس کا ہے اردو معنی کی تراش  
بن سکا کون یہاں اُس کی ذہانت کا حریف  
یہ بلاغت یہ بلاغت یہ توازن یہ تلاش

پہلے اتنا تھا کسے عظمت فن کا احساس  
فکر کو اُس نے پہنچائی و گہرائی دی  
اپنی خاطر نے معیار ترلے اُس نے  
شاعری کو نیا افسوں نئی رعنائی دی



اُس کے چھتے ہوئے تیر کی کھٹک میں گھل کر  
اک نئی لے نئی آواز، غزل میں اُبھری  
ایک بھر پور توانائی معیار لے  
اک نئے عہد کی آواز غزل میں اُبھری

خامہ انگشت بدرداں ہے کیا اکھٹے  
اس کی شوخی میں متانت کے جو پہلو نکلتے  
کتنی طرار ہے آرائش معنی کی نمود  
جیسے آتر کے کسی کُنج سے آہو نکلتے

”شوخیِ تعمیرِ بیدل“ کی بہار ایجاد کی  
سلمانے اُس کے اب آتے ہوئے شرما تی ہے  
جو مرے جسم میں ہے شعر و بصیرت کی وہ مروج  
اُس کے جندیلے کی صداقت کی ستم کھاتی ہے

گر مٹی خوش قلع سے ہے چراغاں اُس کا  
اس کی آشفنگی مشتم میں شرر گھول گئی  
اس نہایتی دہرے عہد کے فن کار اُٹھے  
اس کی آواز تو صدیوں کی تہیں کھول گئی

میرا ہمیشہ وہم شرب دم ساز تھا وہ  
یوسف لب کی طرح شہد ہیں باتیں اُس کی  
جس کے بازو پکھلیں اُس کے سخن کے گیسو  
نیترا سکی ہے دماغ اُس کا ہے راتیں اُس کی

حسنِ اظہار کی یہ شبیہ گری عام کہاں  
اک نیا طرزِ بیاں دھوڑ نکالا اُس نے  
کچھ اُسے دے سکا جو بحرِ اک جبرِ حیات  
اپنے آغوش میں اُس دور کو پالا اُس نے

جاننے اُس کی طبیعت کو سرا پر دہ غیب  
اُس کے اشعار کو گنجینہ معنی کہئے  
کوئی اور ایسا تو اُس کے سوا اُنک نہ ہوا  
زیب دیتا ہے اُسے جس قدر اچھا کہئے

اپنے حسرت کدہِ یاس کا وہ رتداں تھا  
اُس کے لیے میں غمِ زندگی لو دیتا ہے  
کر گئی اس کو گلزار، اس کی برشتہ نقسی  
شمع جلتی ہے تو فانوس بھی لو دیتا ہے

میرے دیدہ درو! اسان نہیں غالب ہوتا  
 بڑی بیچیدہ و دشوار میں راہیں اُس کی  
 اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا  
 ایتنے تو نہیں ذہن اُس کا، نگاہیں اُس کی

## بقیہ کا شریحیت امتیازی خصوصیات

(صفحہ نمبر ۲۹ سے آگے)

کے قارئین اس طرف متوجہ ہو جائیں اور اس سوال کا حل ڈھونڈ لکھیں۔

(نوٹ) میں نے کشمیری زبان کے ان دو مصدروں میں اور کُرن کی مثالیں  
 صرف اس لئے دی ہیں کہ میں کا ماضی اور اُردو کے آنا کے ماضی آپا سے ملتا  
 جلتا ہے اور کُرن مصدر بہت ساری پرکرتوں کا مشترک مصدر ہے۔ ان کے  
 صیغوں کی صحیح شکل اُردو زبان کے حروف تہجی میں پیش کرتا ناممکن ہے۔ اسلئے  
 انہیں کشمیری اعراب میں لکھا گیا ہے۔ شیرازہ کے اُردو دان قارئین ان کا  
 ٹھیک ٹھیک تلفظ جانتے کے لئے کسی کشمیری سے رجوع ہونے کی مہربانی  
 کریں: (باقی آئندہ)

# کاشٹر۔ چند امتیازی خصوصیات

زبانوں کا علم رکھنے والے لوگ جانتے ہیں کہ ہر زبان کی اپنی خصوصیتیں ہوا کرتی ہیں۔ یہ خصوصیتیں نہ پائی جائیں تو زبان زبان نہیں رہتی بولی بن جاتی ہے۔ یہی حال ہماری زبان کشمیری کا ہے۔ جہاں تک اس زبان کے سرچشمہ کا تعلق ہے مختلف ایام میں مختلف عالموں نے مختلف زبانوں کو کشمیری زبان کا سرچشمہ قرار دیا ہے لیکن اکثر علماء کا اس بات پر اتفاق ہے کہ یہ بھی شمالی ہندوستان کی اکثر و بیشتر زبانوں کی طرح ایک پراکرت ہے اور اس کا سرچشمہ ان ہی کی طرح سنسکرت ہے۔ یہ سوال کہ سنسکرت کے ساتھ اس کا شجرہ نسب براہ راست مل جاتا ہے یا نہ ملتا یہ کئی پشتوں کے بعد اس سوال کا جواب بھی مختلف عالموں نے مختلف ہی دیا ہے عام خیال یہ ہے کہ یہ زبان ایک خاص درد زبان کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ اس زبان پر سنسکرت کا بھی گہرا اور نمایاں اثر موجود ہے اور فارسی نہ کی پتلی جانی اور عربی وغیرہ زبانوں کا بھی۔ ان زبانوں سے لئے ہوئے الفاظ عام طور پر اسموں کی صورت میں اسی میں موجود پائے جاتے ہیں۔ اس کے مصدروں میں سے کئی ایک ایسے ہیں جو سنسکرت زبان سے براہ راست یا قدیمی پراکرتوں سے بالواسطہ طور پر حاصل کئے گئے ہیں۔ تاہم اس زبان کی گرامر اس کی اپنی چیز ہے اور جیسا کہ اوپر لکھا جا چکا ہے۔ یہی چیز ہے جو اسے زبان کا درجہ دلاتی ہے آج کی

صحبت میں اس زبان کی ضمیروں کی بعض ایسی خصوصیتیں لکھی جاتی ہیں جو اردو اور دیگر علاقائی زبانوں میں نہیں پائی جاتیں اور جن کی بدولت یہ ایک الگ زبان کا درجہ رکھتی ہے۔

کشمیری زبان میں اردو وغیرہ کے مقابلہ میں ضمیروں کی تعداد کہیں زیادہ ہے۔ اردو میں واحد غائب مذکر اور واحد غائب مؤنث کے لئے ایک ہی ضمیر ”وہ“ پائی جاتی ہے۔ آج کل اہل زبان جمع غائب مذکر اور جمع غائب مؤنث کا کام بھی اسی سے لیتے ہیں۔ بے جان چیزوں کے لئے بھی اسی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کشمیری میں ایسی کوئی بات نہیں پائی جاتی۔ اس بارے میں یہ زبان سنسکرت سے زیادہ نزدیک ہے۔ ہم واحد غائب مذکر کے لئے ”سُ“ واحد غائب مؤنث کے لئے ”سُ“ ان کے جمع کے صیغوں کے لئے بالترتیب ”تُم“ اور ”ہُم“ کا استعمال کرتے ہیں۔ بے جان چیزوں کے لئے ”ہُم“ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جس کی جمع مذکر کی صورت میں ”ہُم“ اور مؤنث کی صورت میں ”ہُمہ“ ہوتی ہے۔ ”ہُمہ“ اور اس کی جمع کی صیغے جانداروں کے لئے بھی مستعمل ہیں۔ مخاطب کی ضمیر مذکر اور مؤنث دونوں کے لئے ”تُ“ (جمع ”تُمہ“) اور منتظم کی مذکر اور مؤنث کی ضمیر ”ہُ“ (جمع اُسی) استعمال میں لائی جاتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ ضمیریں جنہیں میں بنیادی ضمیروں کے نام سے موسوم کروں گا) اپنے صیغہ واحد کی شکل میں نہایت مختصر سی ہیں اور صرف ایک حرف اور حرکت سے بنتی ہیں۔ انہیں ایک بار پھر دیکھئے۔ سُ وہ ایک مرد (۱) سُن وہ ایک عورت (۲) ہ وہ ایک جاندار یا چیز (۳) تہ تہ ایک مرد یا عورت اور (۵) پ میں ایک مرد یا عورت۔

ضمیروں کا توہر زبان میں یہ فائدہ ہوتا ہے کہ کوئی اسم بار بار نہ دہرائیے خصوصاً ایک ہی سادہ یا مرکب جملے میں یا ایک ہی پر اگر ارف کے دوران کشمیری



میں بھی ان سے یہ کام لیا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ بنیادی ضمیریں اردو کی طرح  
 ہی فعل کے صیغوں سے پہلے اور ان سے الگ بولی جاتی ہیں۔ مگر کشمیری میں یہ ایک  
 خصوصیت پائی جاتی ہے کہ یہاں ایک ہی سادہ یا مرکب جملہ میں ان ضمیروں کا بھی  
 بار بار استعمال نہیں ہوتا۔ ایسا کرنے کے لئے ان سے قطعی الگ اور جداگانہ دوسری  
 قسم کی ضمیریں برتی جاتی ہیں۔ ایسی ضمیریں اردو وغیرہ زبانوں میں سرے سے پائی  
 نہیں جاتیں۔ اس مضمون میں انہیں قیاسی ضمیروں کے نام سے موسوم کیا جائے گا لیکن  
 اس نام سے یہ نہیں سمجھا جانا چاہیے کہ یہ ضمیریں سچ محض ہی قیاسی ہیں حقیقت میں  
 اس کا استعمال کشمیری زبان میں اس بہتات سے ہوتا ہے کہ یہ اس زبان کی جہاں  
 قرار دی جاسکتی ہیں۔ انہیں دو قسموں میں بانٹا جاسکتا ہے (۱) وہ قیاسی ضمیریں  
 جو قائل کی نشان دہی کرنے کے لئے استعمال میں لائی جاتی ہیں اور (۲) وہ جو فعلوں  
 کی نشان دہی کرتی ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ ضمیریں فعل کے صیغوں کے پیچھے جوڑ  
 دی جاتی ہیں اور فعل سے الگ ہو کر ان کا کوئی معنی نہیں رہتا ہے اور نہ کوئی استعمال  
 فعل کے ساتھ جوڑ کر یہ اُسی کا حصہ بن جاتی ہیں اور یہ مرکب صیغہ ایک کیلئے لفظ  
 بنتا ہے۔

ان کے استعمال کے متعلق کچھ لکھنے سے پہلے یہ بات ضروری دکھائی دیتی ہے  
 کہ کشمیری زبان کے ایک دو مصدر بھی یہاں لکھ دئے جائیں۔ کشمیری مصدر بھی یا  
 لازم ہوں گے یا متعدی مطلب یہ ہے کہ ایسے مصادر یا تو مفعول نہیں چاہیں گے یا  
 چاہیں گے۔ کشمیری زبان کا مصدر ”یُن“ لیجئے جو آنا کا مترادف ہے اور کرُن جو کرنا  
 کا مترادف ہے۔ یُن لازم ہے اور کرُن متعدی۔ اب یہ بات بھی یاد رکھئے۔ کہ  
 کشمیری زبان میں کوئی لازم مصدر قطعی طور پر لازم نہیں ہوتا۔ اس کا یہ مطلب ہے  
 کہ ایسے مصدر جو مفعول کے محتاج نہیں بھی ہیں۔ کشمیری میں ایک عجیب طرح سے

منتہی بنائے جاتے ہیں۔ یہ مفعول بھی قیاسی کہلائے جاسکتے ہیں اور متغدی  
 مصدروں کی تو بات یہی نہیں۔ فاعل دونوں قسموں کے مصدروں کا ہوتا ہی ہے۔  
 اب میں آتا مصدر کو لیجئے۔ اس کے ماضی کے صیغے اس طرح بنتے ہیں (الف)  
 جب آنے والا (فاعل) تذکرہ ہو۔

(۱) میں آؤں — وہ آیا

(۲) تم آئیے — وہ آئے

(۳) تیرا آکھ — تو آیا

(۴) تو ہی آئے — آپ آئے

(۵) یہ آس — میں آیا

(۶) اُسو آئیے — ہم آئے

اوس (ب) جب آنے والا (فاعل) مُنث ہو۔

تو آئیے — وہ آئی

تم آئیے — وہ آئیں

تیرا آئیے — تو آئی

تو ہی آئے — آپ آئیں

یہ آئیں — میں آئی

اُسو آئیے — ہم آئیں

اب دیکھئے قیاسی ضمیر ان کے ساتھ کس طرح بڑھ جاتی ہیں اور مفعول کی  
 نشان بھی کرتی ہیں۔ پہلے لیجئے اوپر (الف) کا پہلا صیغہ میں آؤ اور دیکھئے

میں آؤں = وہ آیا اس کے پاس

میں آؤں آکھ = وہ آیا ان کے پاس

سُس آ (و) یے = وہ آیا تیرے پاس  
 سُس آ (و) و = وہ آیا آپ کے پاس  
 سُس آ (و) م = وہ آیا میرے پاس  
 سُس آ و = وہ آیا ہمارے پاس  
 پھر لیجئے خبر سنت (ب) کا پہلا صیغہ سُس آ (و) آئی

- ۱۔ سُس آ لیں ————— وہ اس کے پاس آئی
- ۲۔ سُس آ کیجھ ————— وہ ان کے پاس آئی
- ۳۔ سُس آ پی ————— وہ تیرے پاس آئی
- ۴۔ سُس آ یے و ————— وہ آپ کے پاس آئی
- ۵۔ سُس آ ہم ————— وہ میرے پاس آئی
- ۶۔ سُس آ ہر ————— وہ ہمارے پاس آئی۔ اور یہی حال باقی صیغوں کا بھی ہے۔

اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ س، کھ، اے، یا، اے، و اور م یہ پانچ حروف مفعول ضمیروں کا کام دیتے ہیں اور لازم مصدروں کے ماضی، حال، مستقبل وغیرہ بھی صیغوں کے ساتھ جوڑ کر مفعول کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہ بات اوپر لکھی جا چکی ہے کہ صیغوں سے الگ یہ سب حروف ہل ہیں اور بولنے میں بالکل نہیں آتے۔ یہ بات بھی یاد رکھنے لائق ہے کہ ایسے موقعوں پر صرف "پاس" ہی مفعول نہیں ہوتا۔ اس کی جگہ اور بھی کئی قیاسی مفعول جڑتے جاتے ہیں جن کا تذکرہ یہاں نہیں کیا جائے گا۔ اور جن کا سمجھنا اردو دان اصحاب کے لئے مشکل ہے۔

اب لیجئے متعدی مصدر کر کے۔ یہ بات صاف واضح ہے کہ اس کے لئے قیاسی مفعولوں کی ضرورت سے ہی نہیں۔ کیونکہ اس کا اپنا مفعول ہوتا ہی ہے ایسے

مصدروں میں فاعلی اور مفعولی دونوں قسم کی ضمیریں بڑھ جاتی ہیں اور جیسا کہ صاف ظاہر ہے۔ ان کے ملاپ کے بعد بنتے والے صیغے پیچیدہ بن جاتے ہیں۔ اردو وغیرہ زبانوں میں ایسی کوئی بات نہیں ہوتی۔ اب مثالیں لیجئے۔ پہلے لیجئے کُرن، کا ماضی کا صیغہ کُور اور اُسے بنیادی ضمیروں سے جوڑ دیجئے۔

- (۱) تم کُور — اس ایک مرد یا ایک عورت نے کیا
- (۲) تم کو کُور — ان سب مردوں یا عورتوں نے کیا
- (۳) تیرے کُور تھ — تم ایک مرد یا ایک عورت نے کیا
- (۴) توہم کُور چ — آپ سب مردوں یا سب عورتوں نے کیا
- (۵) میں کُور — میں (ایک مرد یا ایک عورت) نے کیا
- (۶) اس کُور — ہم (مردوں یا عورتوں) نے کیا

انہیں صیغوں کو قیاسی فاعلی ضمیروں کے ساتھ جوڑ جائے تو ان کی یہ شکل ہو جائے گی (قیاسی فاعلی ضمیریں یہ ہیں: ن، کھ، تھ، و، اور م)

- (۱) کُورُن — تم کُور
- (۲) کُور تھ — تم کو کُور
- (۳) کُور تھ — تیرے کُور تھ
- (۴) کُور چ — توہم کُور چ
- (۵) کُور م — میں کُور

(۶) کُور — اس کُور۔ ان صیغوں کے ساتھ فاعلی ضمیریں یوں لگنے کی ضرورت نہیں رہتی

اب انہی کے ساتھ مفعولی ضمیریں بھی جوڑ دیجئے۔ پہلے لیجئے کُورُن کو اور اس کے ۶ صیغے دیکھئے۔





شہابِ جعفری

# وجدان

رات گنتا نور تھا  
 بوجھ سے تابندگی کے جھک گیا تھا آسماں  
 لحظہ لحظہ گر رہی تھیں کہکشاں کی پتیاں  
 کھل رہی تھیں چاندنی کی کونیلیں  
 گھل رہی تھیں روشنی کی رفعتوں پر پستیاں  
 چاند کے سینے سے گویا دل نکل آیا تھا  
 دھرتی پر اتر آئی تھیں میرے سورجوں کی بستیاں

سورجوں کی بستیوں میں  
 ہر طرف سورج ہی سورج  
 میرے اپنے لوگ  
 میری آتما کے اُن گنت انجائے روپ  
 اک دوسرے سے اس قدر سب آشتا  
 سب سے روپ اک دوسرے میں نور کی مانت دیوں تحلیل  
 جیسے میرے اندر میرا "میں"

# ”میں“

کہیں قدر روشن ہیں اب ارض و سما  
 نور ہی نور آسمان تا آسمان  
 میرے اندر ڈوب کر چھڑھتے ہوئے سورج کی  
 جسم میرا روشنی ہی روشنی  
 پاؤں میں میرے نور کے پاتال میں  
 ہاتھ میرے جگمگاتے آسمانوں کو سنبھالے  
 سر براہ ——— کا ندھوں پہ اک سورج  
 کہ نادیدہ خلاؤں سے پہرے ابھرا ہوا  
 اور زمیں کے روز و شب سے چھوٹ کر  
 آگہی کی تیز زد کمرؤں پہ میں اڑتا ہوا  
 چار جانب اک سہائی تیرگی کی کھوج میں نکلا ہوا۔

---

# صوفیانہ موسیقی

عشق و محبت، نفرت و حسد، فخر و امتیاز، یاس و ناامیدی، انسانی طبیعت کی ایسی کیفیات ہیں جن سے اس کی جذباتی شخصیت تعمیر ہے۔ اس کی جسمانی شخصیت میں جو تبدیلیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ وہ بہت دیر تک عمر کی مقررہ منزلوں تک پہنچنے پر نمایاں شکل اختیار کرتی ہیں لیکن جذباتی شخصیت اتنی بے ہنگم اور ناپائدار ہوتی ہے کہ پل پل میں اس کا حلیہ بدل جاتا ہے۔ دیکھو تو پھر بے ہنگم اور ناپائدار ہوتی ہے خوشی سے چھوٹے نہیں سماتا پھر دیکھو تو آنکھوں سے مایوسی ٹپکتی ہے اور پھر بے ہنگم مردگی چھائی ہوئی ہے۔ انسانی انقیاسات کی یہ کیفیت چاہے آپ اس کے عصبی نظام پر اس کے ارادہ کی گرفت کا فطری فقدان تصور کیجئے یا ۱۰ سے انسانی معاشرہ کی پیداوار کہہ دیجئے یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ انسان جذباتی طور پر ہر لحظہ ہر لمحے کی طرح بدلتا رہتا ہے لیکن عمر گزرتے کے ساتھ ساتھ جذبات کی عارضی لمحاتی تبدیلی کے باوجود جسمانی شخصیت کی تبدیلی کے شائد بشانہ جذباتی شخصیت میں بھی تبدیلی کا عمل برابر جاری رہتا ہے جو ایک ٹھوس شکل اختیار کرتا ہے جس طرح ہر فرد کے خدو خال تو وہی رہتے ہیں جو اسے اس کے بچپن یا لوجوانی کی دین ہوتے ہیں والبتہ جو نمایاں تبدیلی عمر کے خاص مراحل میں واقع ہوتی ہے وہ اس کے



پہرے اور اس کی چال ڈھال یا وضع قطع سے ضرور ٹپکتی ہے) اس طرح اس کی جذباتی شخصیت میں عشق و محبت یا نفرت و حسد کے جذبات پر بھی تصوف کا رنگ چھا جاتا ہے۔

لفظ تصوف سے میری ہرگز یہ مراد نہیں کہ عمر کے اس دور میں داخل ہونے پر ہر آدمی پر تصوف کا وہی رنگ ضرور چھا جاتا ہے جو اس اصطلاح کے عام مفہوم سے مترشح ہوتا ہے۔ آدمی فطرتاً اس منزل پر پہنچ کر لائق تعلقی یا نیم کنارہ کشی کا شکار ہو جاتا ہے جسے عرف عام میں صوفیانہ رجحان طبع کہا جاسکتا ہے بالفاظ دیگر عمر کے ایک خاص دور میں انسان کی جذباتی شخصیت میں جو تبدیلیاں سرایت کر جاتی ہیں وہ اُسے نئے سامانِ تفریح بہم پہنچانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ جذباتی شخصیت کے اس دوسرے دور کے روحانی تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے کشمیری صوفیانہ موسیقی بھی اس کے دل بہلانے کا ایک بہترین ذریعہ ہے اب سوال یہ ہے کہ صوفیانہ موسیقی کسے کہتے ہیں۔ یہ لوگ موسیقی سے کس قدر مختلف ہے اور ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے ساتھ اس کا کیا میل ہے؟ کیا صوفیانہ موسیقی بھی کلاسیکی موسیقی کے زمرہ میں داخل ہوتی ہے؟ اگر ہوتی ہے تو کس لحاظ سے اگر نہیں تو کیوں؟ کیا یہ کشمیریوں کی تخلیق ہے؟ اگر ہے تو کیا کشمیری فن کار فن موسیقی میں اس زینہ پر پہنچ چکے ہیں کہ وہ اپنے لئے لوگ موسیقی سے ایک نئی قسم کی موسیقی پیدا کر سکیں؟

صوفیانہ موسیقی دراصل قدیم ایرانی موسیقی ہے اور کہا جاتا ہے کہ مغلیہ دور میں جب ایرانی صوفیائے کرام یہاں آئے تو ان کے توسط سے صوفیانہ موسیقی یہاں مقبول ہوئی۔ اس موسیقی کے اصلی بارہ مقام ہیں۔ بارہ مقام نظم کی صورت میں کتاب ”اصلی موسیقی“ سے یہاں نقل کئے جاتے ہیں۔ نظم کو

بوعلی سیدنا سے منسوب کیا گیا ہے۔

اہل دولت چو عشرت آغازند  
فرحت افزا است خوش مقام عراق  
پردہ دکشش حسینی را  
چوں تو را در دای جان خوانند  
پس بہ پیشین بہ پردہ مشاق  
تابہ پاس بوسلیک بخوان  
بعد ازال چونکہ مست می گردند  
اسپ عشرت چو بادل شب ہا  
راست گویم کہ راست وقت خوش است  
تابہ پاس کو چاک دل خواہ  
چوں رہاوی کنند آخر پاس  
بوعلی کردہ نظم پردہ سوت

در سحر کہ یز نگلہ سازند  
چاشتگہ در سرود پروا زند  
تابیک پاس و نیم پروا زند  
تا بہ دو نیم پاس بنوا زند  
سرباوج نشاط بفرزند  
ہر یکے خوش بر عیش پروا زند  
در نہادند عشق ہا بازند  
سوئے راہ حجاز پروا زند  
خفتن اول مقام پروا زند  
بطریق مقام بنوا زند  
مطربانی کہ کاکل را زند  
بکسانی کہ محرم سازند

یہاں ضمناً یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ چند ایک کتابوں کو چھوڑ صوفیانہ  
موسیقی پر کشمیر میں چار کتابیں لکھی جا چکی ہیں جن میں سے پہلی کتاب جو ابھی تک  
ریسرچ لائبریری میں مسودہ کی صورت میں پڑی ہوئی ہے۔ "ترانہ سرور" ہے۔ یہ  
کتاب فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔ دوسری کتاب جو زیور طبع سے آراستہ ہوئی  
ہے "اصلی موسیقی" ہے اور اس کے مصنف حافظ احمد اللہ پنجابی ہیں مصنف نے  
کافی محنت اور مشقت سے مختلف مقاموں اور تالوں کے ناموں کے تحت ایسے  
فارسی کشمیری اور دیگر گیتوں اور غزلوں کو قلمبند کیا ہے جو اس وقت صوفیانہ  
موسیقی میں گائے جاتے تھے۔ اس کے بعد ندرت جگن ناتھ شیوپوری اور شیخ

عبد العزیز نے صوفیانہ موسیقی کے مقام سرگموں کی شکل میں صدا بستہ کئے۔  
 مؤخر الذکر نے تین ضخیم جلدوں میں صوفیانہ موسیقی کے کئی مقام اور شعبے  
 صدا بستہ کئے لیکن گوشے نہیں۔ چونکہ آپ خود موسیقار ہیں اور اس موسیقی کے  
 ساتھ عملی طور پر وابستہ ہیں۔ لہذا آپ کی یہ کتاب زیادہ مستند تصور کی جاتی  
 ہے۔ ان تمام کتابوں کی افادیت بیان کرنے کے لئے ایک الگ مضمون کی ضرورت  
 ہے لہذا اس مضمون میں بزدی حوالہ کے بغیر ان سے متعلق کوئی ذکر نہیں کیا جائے گا  
 متذکرہ نظم میں مندرجہ مقام ہلکے علاوہ راگنیوں کی طرح ان کے شعبے  
 ہیں اور ان کے بعد گوشے یا پردے۔ لیکن آج کل جو صوفیانہ موسیقی گائی جاتی  
 ہے اُس میں موجودہ فن کار یہ سب چیزیں نہیں گاتے۔

اس کے علاوہ ہندوستانی موسیقی سے چند ایک نغمے مثلاً سندھوری  
 لاچارہ۔ سارنگ۔ بہاس۔ رام کلی وغیرہ بھی صوفیانہ موسیقی کا کسی زمانے میں  
 حصہ بن چکے ہیں لیکن اب ان کے گانے والے باقی نہیں رہے۔ البتہ جنجوتی  
 سوہانی۔ آسادی وغیرہ گائے جاتے ہیں۔ لیکن ان سے یہ تصور نہ لیا جائے  
 کہ جس رنگ میں اور جن سرگموں کے آدھار پر انہیں ہندوستانی کلاسیکی موسیقی  
 میں گایا یا بچایا جاتا ہے۔ انہی سرگموں یا انہی سانچوں میں صوفیانہ موسیقی  
 میں بھی انہیں استعمال کیا جاتا ہے۔ یہاں ان کی کیفیت بدل جاتی ہے حتیٰ  
 کہ انہیں پہچانتا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ وقت گزرنے  
 کے ساتھ ساتھ ان کی صورت اس قدر مسخ ہو گئی ہے کہ ایک دوسرے کے  
 ساتھ ان کی مناسبت ختم ہو گئی یا اس وجہ سے کہ ہم ان میں راگ کے اس  
 قدر مشترک کو پہچاننے کے اہل نہیں جس سے یہ وہ نام پا چکے ہیں۔

# پرانی اصلی موسیقی (فارسی و کاشمیری)

54 مقامات

چارگاہ	رام کلی	ہیاس	بھروی	دیکنندہ	بلادل	x	x
توری	جھوٹی	حسینی	سندھوری	اساوری	قبروتی	عراق	نوروز صبا
سارنگ	تلنگ	عشیراں	نوروز عجم	شہناز	نوروز عرب	لاچاری	نوا
لالت	دھناری	عزال	جنگلا	اُداسی	سیری	پہلوی	بہار
سہگاہ	کوی	گبری	تکلیاں	کلیاں	پنجگاہ	پوربی	کوری
ملار	نیریز	دیو کری	اُدانہ	بہاگر	بہاگ	فارسی	راست کاشمیری
کھانچ	بیات	رہاوی	سورت	سویانی	برج	کانرا	دوگاہ

[ ماخوذ پرانی اصلی موسیقی حصہ نمبر ۱۳ ]

یہاں مصنف نے مقام اور شعیرہ کو ایک ہی نام سے پکارا ہے۔

اب رہا یہ سوال کہ کیا یہ کلاسیکی موسیقی ہے اور اگر ہے تو یہ کون سی موسیقی ہے کہاں اور کس حد تک اپنی انفرادیت اور ارفع ہونے کا دعویٰ کرتی ہے؟ جہاں تک اس کے گانے اور بجاتے کے انداز کا تعلق ہے سوئے لے اور تال کی تبدیلیوں اور نغمے کے پھیلاؤ کے اس میں کلاسیکیت کا کہیں بھی شائبہ نظر نہیں آتا۔ یہاں چند مثالیں دئے بغیر بات کو فہم میں لانے میں کچھ دشواریاں ضرور پیش آئیں گی۔

۱	۲	۳	۴	اسمہائی
سا	سا	سا	سا	(تال بھوا)
سا	لے	گا	لے	
سا	لے	گا	پا	



ما	یا	یا	یا	
ما	گا	ما	گا	
ے	ے	ے	ے	
دا	دانی	سانی	دایا	انرا
ما	گا	ے	ے	
پاپا	ما	گاما	گا	
ے	ے	ے	ے	

بول: بومرود بومرود کال رنگ بومرود نرت کہوزہ چھکونا لالو۔ بومرود بومرود بومرود بومرود

1	2	3	4	5	6	[ تال دادرا یا تال چپ انداز ]
گا	گا	ے	سا	سا	سا	
سا	سا	ے	سا	سا	سا	
سا	سا	سا	ے	گا	گا	
گا	ما	یا	ما	گا	ے	

گیت کے بول ہیں:۔۔۔

ترجملہ دل نیوم چائی اشارن  
وقفہ پزاران گوم ٹیٹر کال

8	7	6	5	4	3	2	1	استھانی
تی	یا	اما	ے	سا	ے	ے	ے	
سا	ے	سا	تی	تی	یا	تی	تی	
16	15	14	13	12	11	10	9	
سا	تی	ے	ے	سا	ے	اما	یا	
سا	تی	سا	ے	اما	پاپا	اما	ے	

انترہ ۱ پا ۲ فی فی ۳ پا ۴ ما ۵ لے ۶ ماما ۷ تی ۸ پا

۱ پا ۲ فی فی ۳ سا ۴ لے ۵ سا ۶ فی تی ۷ پا ۸ ما

۹ سا ۱۰ سی ۱۱ سا ۱۲ سی ۱۳ تی ۱۴ لے ۱۵ سا ۱۶ سا

۱۷ سا ۱۸ سا ۱۹ سا ۲۰ سا ۲۱ سا ۲۲ سا ۲۳ سا ۲۴ سا

۲۵ سا ۲۶ سا ۲۷ سا ۲۸ سا ۲۹ سا ۳۰ سا ۳۱ سا ۳۲ سا

راگ بیت در ابھی سازنگ

[تال - تین تال]

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷

سا گا

۱ پا ۲ پا ۳ پا ۴ پا ۵ پا ۶ تی ۷ سا

۸ لے ۹ سا ۱۰ پا ۱۱ فی دھا ۱۲ سا ۱۳ تی ۱۴ سا

۱۵ گا ۱۶ گا ۱۷ گا ۱۸ گا ۱۹ گا ۲۰ گا ۲۱ گا

۲۲ گا ۲۳ گا ۲۴ گا ۲۵ گا ۲۶ گا ۲۷ گا ۲۸ گا

۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴

۱ ما ۲ پا ۳ دھا ۴ دھا ۵ پا ۶ تی ۷ سا

۸ تی ۹ تی ۱۰ تی ۱۱ تی ۱۲ تی ۱۳ تی ۱۴ تی

۱۵ تی دھا ۱۶ تی تا ۱۷ دھا تی ۱۸ پا دھا ۱۹ تی دھا ۲۰ تی تا ۲۱ تا

۲۲ ماگا ۲۳ ما ۲۴ پا ۲۵ پا ۲۶ پا ۲۷ پا ۲۸ پا

مقام رتودی (تال خجری)

دل لوائے عشق را ساز است آدم کشاید راز و خود راز است آدم

1	2	3	4	5	6	7
سا	سا	سا	نی	دھا	پا	ما
گا	ے	سا	سا	سا	سا	نی
سا	سا	سا	نی	دھا	پا	ما
سا	ے	سا	سا	سا	سا	
8	9	10	11	12	13	14
گا	گا	ما	پا	دھانی	سا	سا
پا	دھا	پاما	گا	ے گا	پا	پاما
نا	نا	تا	تا	ے	گا	ے
پا	دھا	پاما	گا	ے گا	پا	پاما

دو گاہ (دو رویتال)

بول :-

اے دل نہ جاہ و مال و زر بگذر کہ جاناں یاد کن

پہلی دو مثالیں لوک گیت یا عام گیتوں کی ہیں اور آخری مثالیں ہندوستانی کلاسیکی موسیقی اور صوفیانہ موسیقی کی ہیں۔ ان کا موازنہ کرنے سے جو باتیں ذہن میں ابھرتی ہیں وہ یہ ہیں :-

(i) لوک موسیقی اور صوفیانہ موسیقی گلے یا ساز کے دو پستکوں یعنی مدھیہ پستک یا مدھیہ پستک اور تار پستک تک اپنے نغمے کا احاطہ کرتی ہیں۔ اس کے برعکس ہندوستانی کلاسیکی موسیقی گلے یا ساز کے تینوں پستکوں پر چھا جاتی ہے۔

یہ ایک نکتہ ہے کہ چونکہ بلندی و پستی کے لحاظ سے صوفیانہ موسیقی لوک موسیقی کے ہم پلہ ہے اور ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے ساتھ تینوں پستکوں میں پرواز

کر نیکی توت نہیں رکھتی۔ اسے کلاسیکی موسیقی کے زمرہ سے خارج کیا جائے۔

(ii) متذکرہ دوصوفیانہ مقاموں میں سپرکس کے ساتوں سُر استعمال کئے گئے ہیں جس سے ان کا سپاٹ باندھنے اور ساز سنگیت میں تاتیں یا پلٹے استعمال کرنے میں نہ صرف شکل گرہنے میں دقت کا سامنا کرنا پڑے گا بلکہ ایک مقام سے دوسرے مقام میں فرق کرنے کے لئے تانوں کو باسانی اور پھرتی سے چلانے اور انہیں یاد کرنے میں کئی مشکلات حائل ہونگیں۔ کیا اس وجہ سے بھی صوفیانہ موسیقی کلاسیکی موسیقی کے دائرہ میں آنے سے خارج ہے۔

(iii) کوئی شخص یہ اعتراض کر سکتا ہے کہ ہم کیوں خواہ مخواہ صوفیانہ موسیقی کی کلاسیکیت کا ہندوستانی موسیقی کی کلاسیکیت سے موازنہ کریں اور اس طرح ادل الذکر کی اہمیت اور افادیت اور خصوصاً اس کے کلاسیکی ہونے پر پانی پھیر دیں۔ اس موسیقی کے جب اتنے مقام اور شعبہ جات ہیں اور جب ہر مقام یا شعبہ آہنگ اور خاصیت کے لحاظ سے اپنی جداگانہ حیثیت رکھتا ہے تو ہم کیوں اس موسیقی یا اس کے موجودہ اساتذہ کے فن پر حرف لائیں۔ معترقین کا یہ اعتراض بظاہر سجا ہو سکتا ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس کا جائزہ لیں ہمیں چند تلخ حقائق کو زیر نظر رکھنا پڑے گا۔

(۱) اس موسیقی کو گانے والے گلے میں لورج اور رس پیدا کرنے والی کسی مشق سے آگاہ نہیں۔ یہ امر مسلمہ کہ آواز صوت (VOCAL CORDS) کی مسلسل باقاعدہ اور ایک خاص سسٹم کے تحت مشق کرنے سے ان میں سے وہ خصوصیتیں پیدا کی جاسکتی ہیں جنہیں عرف عام میں گھمک، کانیتا، مینڈ وغیرہ کہا جاتا ہے گھمک کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے تروٹیوں (MICROTONES) کا رنگ اُس رنگ سے جداگانہ اور حسین تر دکھائی دیتا ہے جس سے وہ میسر ہیں۔ کانیتا



میں ایک ٹکر کو ایک ماترا کے علاوہ وقفہ میں اس طرح تھراہٹ پیدا کرتے ہیں کہ اس کا حسن دوبالا ہو جائے۔

مینڈ میں ایک ٹر سے کئی ٹر یا چند ٹروں کے مجموعے سے نئے دلفریب منظر پیش کئے جاتے ہیں۔ گلے کی یہ کرشمہ سازیاں بھی وجود میں آسکتی ہیں جبکہ کثرت ریاض اور فن کے لوازمات پورے کرنے کے لئے گویا یا سازندہ ادیب یا شاعر کی طرح نہ صرف مشاہدہ اور غور و فکر کو اپنا شعار بنائے بلکہ پرانی علامتوں کے صحیح استعمال یا ان کو نئے معنی پہنلانے، نئی علامتیں تراشنے، تشبیہ و محاورہ کے حسن کو فن میں سمونے اور زندہ رائج اظہار کی موسیقیت یا ڈرامائیت پر زور دینے میں خونِ جگر پیونے پر اکتفا کرے۔

(۱۱) اس فن کے جلنے والوں یعنی یہ موسیقی گلانے والوں نے کبھی اس فن کو نئے پیرایہ سے ادا کرنے اور آواز کی سحر طرازیوں سے روشناس کرانے کی بھی کوشش نہیں کی۔ ہاں اگر ہم ایک فن کار کو دوسرے پر ترجیح دیتے ہیں۔ تو وہ صرف اس فن کار کی قدرتی آواز کی خصوصیت ہے نہ کہ اس کی محنت شاقہ۔ ایسے فن کار اور لوگ گیت گلانے والے فن کار میں فنی خصوصیات کی حدود متعین کرتے وقت اول الذکر کو افضل درجہ ملنا چاہیے تھا۔ لیکن فنی رموز سے نا آشنا ہونے کے سبب وہ یہ درجہ حاصل کرنے سے قاصر ہے۔ مثال کے طور پر جب ان سے کوئی صوفیانہ گیت بجانے کی تلقین کی جاتی ہے تو وہ اس کو روایتی انداز میں اس نہج پر بجاتے ہیں جیسے کوئی لوگ گیت بجانے والا سازندہ۔ اس سے کیا ہوا کہ ایک طبیلچی نے کہہ دیا تال کے بدلے تین تال میں طبیلہ پر سنگت کی۔ کہہ دیا اور تین تال میں جو حد فاصل ہے۔ اس کا تعین کرتا اس کے بس کی بات نہیں۔

آئیے اب ہم اس مسئلہ کی طرف آئیں کہ ہم اس موسیقی کو ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے پنے تالوں سے کیوں مایوس؟ اس کو کیوں نہ اس کی اپنی علیحدہ صفت کے طور پر دیکھیں اور پرکھیں؟ جیسے پہلے بتایا جا چکا ہے۔ اس موسیقی میں لے اور تال اور نغمہ کے پھیلاؤ کے سوا کلاسیکیت کا کوئی وجود نہیں۔ نغمہ کے پھیلاؤ میں ہمیں اس حقیقت کو زیر نظر نہیں رکھنا پڑے گا کہ ہندوستانی موسیقی مندرپستک کے سرور تک سولے ٹی کے کیوں نہیں جاتی ممکن ہے کہ اساتذہ فن نے جن سے یہ موسیقی مشتق ہے مندرپستک کے سرور میں اسے لینے سے اس لئے احتراز کیا ہو کہ چونکہ اس پستک سے وہ تاثر پیدا نہیں ہوتا جو دیگر دو پستکوں سے پیدا ہوتا ہے لہذا اسے خارج از بحث قرار دیا جائے۔ یا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ انہیں شاید اس پستک کی افادیت یا اس کے وجود سے کبھی آگاہی نہیں ہوئی ہو۔ اور وہ کسی اور ملک کی موسیقی سے یا تو استفادہ حاصل کر گئے ہوں یا ان کا تتبع یا انہیں خود اپنی موسیقی کی انفرادیت پر ناز ہو اور دوسرے ملک کی موسیقی یا ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے نقش قدم پر چلنے میں اپنی انفرادیت کھونے یا اپنی تخلیقی قوتوں پر حرف آنے کے مترادف سمجھتے ہوں۔ صرف دو ہی پستکوں یعنی مدھیہ پستک اور تار پستک میں اس موسیقی کا پھیلاؤ و جب مختلف پلیوں اور تالوں کے ساتھ پہچانا جاتا ہے۔ تو اس موسیقی میں کلاسیکیت کے امکانات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً تال نیم ثقیل۔ نیم دور [ولیت تال بدھمتی سے اب ان تالوں میں گوی کالے والا نہیں رہا] جز، دو روبر (نیم ولیت) سے تال دو نیم (مدھیہ) اور چپ انداز ضرب ترکی۔ ضرب فاختہ اور روانی تال (درت) میں ایک مقام یا شعیرہ کو گلے سے ایک واحد تاثر یعنی موطن جاتا ہے۔ اس حد تک اس میں کلاسیکیت آ جاتی ہے۔ اس موسیقی میں مختلف تالوں میں فارسی یا کشمیری

کے اشعار یا توساری غزل کی صورت میں یا غزل کے چند شعر گائے جاتے ہیں برعکس اس کے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں صرف خیال گایا جاتا ہے اور وہ زیادہ تر توجہ موسیقی پر دیتے ہیں۔ کیوں کہ اس کے خیال میں موسیقی کو شاعری کے تابع نہیں بنایا جاسکتا لیکن جہاں تک اس موسیقی کے گلے اور بجانے کا تعلق ہے اس میں فن کار کوئی فنی چابکدستی ظاہر نہیں کرتا اور نہ گلے یا بجانے میں کوئی طرحداری یا رنگینی پیدا کرتا ہے جس سے اس فن کے کلاسیکل نہ ہونے کا گمان ہوتا ہے مطلب یہ کہ جس انداز سے اسے گایا بجا یا جاتا ہے وہ اس فن کو کلاسیکل فن کے درجہ تک نہیں پہنچاتا۔ ایک دفعہ میں نے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے مشہور موسیقار استاد امیر خان صاحب سے صوفیانہ موسیقی کے کلاسیکل ہونے یا نہ ہونیکے بارے میں پوچھا۔ چونکہ آپ نے ایک بار کشمیر آکر یہاں کے صوفیانہ موسیقاروں کو سنا تھا لہذا میں نے یہ سوچا کہ ان کی رائے لینا بھی ضروری ہے۔ انہوں نے کہا کہ یہ موسیقی کلاسیکل ہے لیکن اُسی طرح جس طرح ایک زمانہ میں ہندوستانی کلاسیکل موسیقی دروید کے مرحلہ پر تھی۔ اس سے آگے یہ بڑھ نہیں سکی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کشمیر لوہ نے اس ایرانی موسیقی کو ہو ہو قبول کیا ہے یا اس کی فنی پیچیدگیوں اور ہنرمندانہ حصوں کو چھوڑ کر اسے اپنی سہل پسند طبیعت کے موافق بنادیا ہے اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ جب تک کہ نہ قدیم ایرانی موسیقی سے آدمی کما حقہ واقف ہو اس پر قطعی رائے دینا بے معنی ہے۔ البتہ اتنا کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ کشمیری فنکار کو کسی دربار وغیرہ میں سرپرستی حاصل نہیں رہی ہے۔ لہذا اُس نے اس موسیقی کو سہل ترین انداز میں پیش کرنے پر اکتفا کیا اور اس طرح وہ جدت طرازی کی نعمت سے محروم ہوتا چلا گیا۔ یہاں میں دو امثال کی طرف توجہ دلانا ضروری سمجھتا ہوں۔

(i) جناب مبارک شاہ فطرت ایک ایسے بزرگ ہیں جنہیں نہ صرف صوفیانہ موسیقی کی محفلوں میں شمولیت کرنے کا شرف حاصل ہوا ہے بلکہ اس موسیقی کو سمجھنے اور اس پر رائے زنی کرنے کا موقع بھی۔ ان کا کہنا ہے کہ ایک دفعہ یہاں ایران سے چند موسیقار آئے اور انہوں نے مقام نوا گایا۔ جب ہم نے ان سے پوچھا یہ کون سا مقام تھا تو انہوں نے جواب دیا کہ نوا۔ ہم حیران رہ گئے۔ کہ کیا یہی مقام نوا ہے کیونکہ اس نوا اور صوفیانہ موسیقی کے نوا میں کافی فرق تھا یہاں یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ جس رنگ میں یہ موسیقی کشمیر میں گائی یا بجائی جاتی ہے وہ ایران میں مُردج کلاسیکی موسیقی سے مختلف ہے۔

(ii) استاد غلام محمد قالیں باق نے ایک دفعہ مجھے کہا کہ ایک دفعہ ریڈیو کشمیر پر ایران کے چند موسیقار آئے اور مجھ سے صوفیانہ موسیقی سنانے کی فرمائش کی گئی۔ میں نے مقام عراق گایا۔ مقام ختم کرنے کے بعد وہ میرے فن سے اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے ہاتھ باندھ کر نہ صرف میری عزت و توقیر کی بلکہ میری تعریفوں کے قلابے باندھ دیے۔

خیر صورت کچھ بھی ہو کشمیر میں ادیب طر عمر کے لوگوں کے لئے اس موسیقی سے مسرت حاصل ہوتی ہے اور اگر فارسی غزلوں کی بجائے کشمیری غزل معنی اور مفہوم کے لحاظ سے کسی حد تک فارسی غزلوں کے ہم پلہ میسر ہو اور انہیں صوفیانہ موسیقی میں گایا جائے تو کوئی دیر نہیں کہ نوجوان طبقہ پر بھی اس کا کوئی نہ کوئی اثر ہو جائے گا اگر اس موسیقی کی ترقی و تعمیر کی طرف بھرپور توجہ کی جائے اور اس میں لچک اور زیادہ حسن پیدا کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ یقیناً نوجوان طبقہ کو بھی جاذبِ نظر رکھائی دے گی اور وہ اس کی انفرادیت پر بھی طر پر ناز کریں گے۔



یہ بات پہلے ہی عرض کی جا چکی ہے کہ صوفیانہ موسیقی کے نغمہ میں پھیلاؤ اور تالوں کے متنوع ہونے کے سبب کلاسیکیت کے آثار موجود ہیں۔ اس لحاظ سے اگر یہ موسیقی گانے والے کے لئے الگ اور بجانے والے کے لئے الگ مقرر کی جائے اور اس کے لئے قواعد و ضوابط مقرر کئے جائیں تو اس کو اُوچے درجہ پر پہنچایا جاسکتا ہے۔ اس وقت تو صورت یہ ہے کہ گانا اور بجانا ایک ہی آدمی کے سپرد ہوتا ہے جس سے یہ نہ صرف ایک ہی جگہ بند ہو کر رہ گئی ہے بلکہ اس میں سروپ بھرتے کی بھی گنجائش نہیں رہی ہے۔ یہاں ہم ساز سنگیت کے لئے ایک مقام یعنی ججنوٹی کو ٹھن ساڑ پر بجاؤ جانے والی گت کے طور پر نئے رنگ میں تحریر کریں گے۔ گت

یہ ہے :-

14	13	12	$\frac{1}{11}$	10	9	$\frac{5}{8}$	7	6	5	$\frac{2}{4}$	3	2	1
گا	لے	گا	گا	ما	ما	لے							

پا پا دھاتی دھا پا

تال دورویہ گت خالی سے شروع ہوتی ہے اور اسے ولایت لے میں اُسی طرح بجا یا جاسکتا ہے جس طرح ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں ایک تال میں کوئی گت بجاؤ جاسکے۔ اس میں اب کسی بھی رنگ میں پلٹے کھپائے جاسکتے ہیں لیکن خیال رہے کہ فی دھاپا کا بوڑا اس طرح بجا یا جائے کہ ججنوٹی بجنے کی شکل کا احساس ہو اس مقام میں بھی اکٹھول سمر استعمال ہوتے ہیں اور وہ بھی سا لے کے سا لے شدھ یہ صُح کا راگ ہے۔ ہندوستانی موسیقی کے برعکس جس میں صُح کے راگ میں عموماً لے اور دھا کو مل لگتے ہیں۔ صوفیانہ موسیقی کے مقام میں صُح کے راگوں کی تخصیص لے اور دھا کے کو مل ہونے سے نہیں ہوتی۔ صوفیانہ موسیقی کے کچھ مقام کبھی کبھار کاتی ٹھاٹ سے ملتے ہیں اور ان میں گکا اور تی کو مل لگتے ہیں۔ یوں تو میں نے

کسی بھی صوفیانہ موسیقی کے استاد کو ملے کو مل کو گاتے یا بجاتے نہیں دیکھا اور نہ ہی ان کو اس سُر کی پہچان ہے۔ شاید صوفیانہ موسیقی میں ملے سے ملے سے ہی خارج ہے۔ ہندوستانی راگ میں جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں۔ اکثر راگ اور آوردہ میں کسی سُر کو چھوڑ دیتے ہیں یا بالکل ہی چند سُر کو استعمال نہیں کرتے جس سے ان کی شکل پہچانتے اور ملے سپاٹ بنانے میں آسانی آتی ہے مثلاً راگ بھوپالی میں ما اور تی کا استعمال درجت ہے۔ اس طرح اس کا سپاٹ یوں بن جاتا ہے :-

7 پا دھا سا لے گا پا دھا سا لے گا  
لے سا دھا پا گا لے سا دھا —————

لیکن صوفیانہ مقاموں میں ایسا کرنے کے لئے مشکلات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اب ہم صوفیانہ ججنجھٹی کے تین تال میں مدھیہ اور دُرّت لے کے دو گت درج کرتے ہیں :-

### مدھیہ لے تین تال ججنجھٹی صوفیانہ

16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
نی نی سا فی دھا پا پا

دھا پا پا ما گا لے پا پا دھا سا تی دھا پا

### دُرّت لے تین تال

16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
نی دھا ما گا لے پا پا نی دھا پا پا سا تی دھا پا پا

اس طرح سے کئی مقام اور خیمے گت کی صورت میں صرف ساز سنگیت کے لئے وضع کئے جاسکتے ہیں جنہیں آئندہ شمار میں پیش کیا جائے گا :

میکش ہشتیری

## گل زمین کشتواڑ

اے بہشت کشتواڑ! اے گل زمین!

جلوہ نگاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

تیری دنیا حسنِ فطرت کی! میں

تیرے نظرِ دل نواز و دل نشیں

تیری ہر شے دل کشا۔ دلکش حسین

آرزو ہے دم نکل جائے یہیں

اے بہشت کشتواڑ! اے گل زمین!

جلوہ نگاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

دید کے قابلِ ترا حسن و جمال

تیرے کہساروں کا خیرتِ زا جلال

موسمِ گل اور فصلِ بر شگال

یہ کرشمے ہیں جہاں میں خال خال

اے بہشت کشتواڑ! اے گل زمین!

جلوہ نگاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

تیری جاں پرور بہاروں کو سلام

سبزہ زاروں، مرغزاروں کو سلام

آبشاروں، جوئیاں کو سلام  
 کہکشاں سے رہ گزاروں کو سلام  
 اے بہشت کشتواڑ! اے گل زمین!  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

تیری چٹانیں بڑی فیاض ہیں  
 نیلمیں کانیں بڑی فیاض ہیں  
 تیری ڈھلوانیں بڑی فیاض ہیں  
 قدرتی شانیں بڑی فیاض ہیں  
 اے بہشت کشتواڑ! اے گل زمین  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں

حسن تیرا حسن عالم گیر ہے  
 پتھروں میں طور کی تنویر ہے  
 خاک تک اکسیر ہی اکسیر ہے  
 کوئی شے ہو، مایہ توقیر ہے  
 اے بہشت کشتواڑ! اے گل زمین!  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

تیرے بریلے پہاڑوں کے زئار  
 کیف اور آبشاروں کی پھوار  
 ہر فصاحتِ دل فرا و سحر کار  
 تیرے جنگل ہیں بہار اندر بہار

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمین!

جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

رُودِ شاربِ لہار کی کیا بات ہے!

ہے تو پانی کا کہیں بہتا ہے

اس کے آگے حوضِ کوثرات ہے

چشمِ حیواں بھی کم اوقات ہے

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمین!

جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

تیرے جلوے رشکِ گلِ زارِ عدن

دیدنی ہیں تیرے! اخروٹوں کے بن

واڑوں، مڑوا، چمن اندر چمن

اس پہ نہ تھل میں بھوانی کا بھون

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمین!

جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

شہِ پُر جبریل پر تیرا قیام

ذرّہ ذرّہ ہم سہراہِ تمام

پچّھے پچّھے سر بہ سرِ عالی مقام

عَدْن = "نجد" کا مقابل ہے

پہلیت انسانی کہ از دردِ غم ہم سائیکاں

از سحومِ نجد دریاغِ "عدن" بریاں شدن

"عدن" = بارغِ بہشت



مسکنِ عشرت! تجھے میرا سلام  
 اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمیں!  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

دونوں دریاؤں کا سنگِ مجھ میں ہے  
 عامِ یک رنگی کا عالمِ مجھ میں ہے  
 ہر کوئی ہر اک کا ہم دمِ مجھ میں ہے  
 زخمِ کاری کا بھی مرہمِ مجھ میں ہے  
 اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمیں!  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

اے مرے باغِ جفاں! تجھ پر سلام  
 سیرگاہِ قدسیاں! تجھ پر سلام  
 کشتِ زارِ زعفران! تجھ پر سلام  
 دلِ برہندوستان! تجھ پر سلام  
 اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمیں!  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

ہاں! مگر یہ کیا تیرا مقسوم ہے!  
 تو زراعت سے ابھی محروم ہے  
 تیری جسرتِ مجھے معلوم ہے  
 جانتا ہوں، دلِ ترا منموم ہے  
 اے بہشتِ کشتواڑ! اے گلِ زمیں!  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں!

کیا کوئی فرما دے سکتا نہیں ؟  
 اور جوئے شیر لا سکتا نہیں ؟  
 معجزہ ایسا دکھا سکتا نہیں  
 بختِ خفّہ کو جو گاسکتا نہیں

اے بہشتِ کشتزار ! اے گلِ زمین !  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں !  
 غم نہ کمرے وادیِ نور و سرور !  
 ہنرِ بلا تجھ سے رہیگی دور دور  
 اہلِ دل ، اہلِ نظر ، اہلِ شعور  
 لائیں گے نذرِ عملِ تیرے حضور  
 اے بہشتِ کشتزار ! اے گلِ زمین !  
 جلوہ گاہِ غیرتِ خلدِ بریں !

---

سلطان شہنشی الہندی

# تذکرہ قدیم ہندو شعرائے فارسی

اجمالی تعارف

سطور ذیل میں قدیم ہندو شعرائے فارسی کے چیدہ اہل فن کا تذکرہ بطور تعارف قلمبند ہے :-

منشی ابیشری داس آرام | قوم سکستھ امیر الامراء نواب غصنف جھنگ  
رئیس فرخ آباد کے دربار سے متعلق تھے۔ نثر و نظم دونوں کو اختیار کیا۔ زبان کی فصاحت و بلاغت اور اسلوب کے صنائع لفظی تحریر کا خاص جوہر ہے۔ نواب عماد الملک اور آصف جاہ کی مدح میں بہت سے قصیدے لکھے ہیں۔

نمونہ کلام :-  
بقر کو کیہ بخششی ممالک ہند  
سفر دکر یاج زرخوار زدم درشت گیرند  
شہانِ رصوت آلِ حیم وقار آصف جاہ  
رکابِ توسن شاہنشاہِ زمین گیرند  
حوال و صاحبِ بخت و حوالِ نظامِ انلاک  
کہ یارِ تہمت از مردم دکن گیرند

بتن لال آفریں قوم کا کُستھ۔ مقام پیدائش الہ آباد۔ مضامین کی رنگا رنگی اور سحر بیا بی ان کا خاص وصف ہے۔

مبارکباد مرغانِ چمن را  
نوا سخنانِ رنگین انجمن را  
کہ عہدِ نو بہار آمد طربِ جوش  
نوی گل کرد دورانِ کہن را

راجہ رائے بخشی الفت اور دھ کے کسی علاقہ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ نویس تعین نہیں کر سکے۔ نظم تصنیف رباعی اور مثنوی پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔

نیست اہل آسمان را بر درت بے اذن بار  
مے کند گردان طوافِ روضہ ات بیل و نہار  
ہر چہ ناممکن بود آید نہ تو بروئے کار  
از غیا در گر عرش احترام آشکار

اس تخلص سے ان کے بعد لالہ آغا کر پیدا ہوئے اور انہوں نے بھی تخلص الفت ہی رکھا۔ یہ بھی کا کُستھ تھے اور عظیم آباد کے رہنے والے تھے۔ اصلاحِ سخن میں میر محمد علی سمقندی سے شرفِ تلمذ حاصل ہے۔ ان کا شعر ہے:-

در آمد شام غم در سیتہ حسرت نام مہمانے  
ز داغِ دل کشیدم بے تکلف پیش او خوانے

راجہ پیا لال الفتی قوم کا کُستھ۔ وطن عظیم آباد کا علاقہ سوز و ناں ہے۔ مثنوی نیز رنگ تقدیر اور

دیوان شایع ہوا ہے:-

چوں غنچہ جز سکوت نباشد بیان ما  
پیشیدہ شد زبان سخن درد بان ما

لالہ امانت رام امانت | مرزا بیدل کے شاگردوں میں سے تھے اپنے طرز  
سخن میں بڑی حد تک اپنے اُستاد سے قریب  
تہ ہیں۔

نمی گرد دلبند از خاک ہم بار مزار ما  
کہ بنشیند مبادا بر دل خواب غبار ما  
شکر اللہ نقش پائے مہ جیتے یافتم  
آرزوئے سجود می کردم قرینے یافتم

اندر من | کنول رام کے پیسر ہیں۔ وطن علی گڑھ کا قدیم علاقہ اورنگ۔ آباد  
ہے۔ علوم فارسی میں استفادہ براہ راست شیخ نظام الدین  
سکندر آبادی سے کیا۔ شعر گوئی میں بڑا کمال حاصل کیا۔ جوانی میں آنکھیں ضائع ہو گئی  
تھیں لیکن قوت حافظہ غیر معمولی طور پر برقی تھی۔ اپنا سارا دیوان اور نثر پارے ہمہ  
وقت زبانی سُنا سکتے تھے۔

لالہ چیتا انس | قوم کاؤستھ۔ وطن لکھنؤ۔ شاعری کا زمانہ ۱۲۶۸ھ  
لکھا جاتا ہے۔

روح جمشید بردر شکیرے نوشی  
کر لب یار بود ما برے ہوشی ما  
جائے رحم است خدا را نہ توان کرد دریغ  
ہست وابستہ تیغ تو سبکدوشی ما



سوہن لال انیس | میرزا فائز ملک کے شاگرد ہیں۔ والد کا نام رائے  
تولارام کا کُستہ ہے۔ دیوان فارسی، ان کا مجموعہ

کلام ہے۔

رائے گنگا پرشاد بہادر بدر | وطن لکھنؤ۔ واجد علی شاہ کے یہاں  
سررشتہ کے عہدہ پر فائز تھے۔

شاید یہ اشعار اسی زمانے میں لکھے گئے۔

میں کند سجدہ بنے کرتے  
ہر نفس دعویٰ خدا کیے  
از خم طرہ اشش معاز اللہ  
من و اندیشہ رہا بیہا

چندربھان برسم | مستقل سکونت آگرہ بتائی جاتی ہے دارا شکوہ  
کے دربار میں منشی کے عہدہ پر فائز تھے بعد  
میں حالات سے متاثر ہو کر بنارس میں مقیم ہوئے اور تادموت یہیں رہے۔  
۳۰ سنہ میں انتقال ہوا۔

نمونہ کلام:- گفتم ز سادہ دلی بند دیدہ مترگاں داشت  
بمشت خمس نتوان بست را طوقاں را

ٹیک چند بہار | سراج الدین خان آرزو کے مشہور تلامذہ میں سے  
ہیں۔ کلام میں دل پسندی اور قبیح زبان کا

وصف خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ کتاب بہارِ نجم (لغت) اور جواہر المحروق  
انہیں کی تصانیف ہیں:- جانب اول و دل بیال اضطرابم می پرد  
زرہ ام بے طاقتی تا آفتابم می پرد

انہیں کے ساتھیوں میں مکھن لال بہمت کا نام بھی ملتا۔ جن کے نام سے دیوان بہمت منسوب ہے۔

شیورام جیا | وطن۔ اکبر آباد۔ قوم۔ کاستھ بھگوتی مل کے فرزند اکبر ہیں  
بھگوتی مل نواب اسد خان وزیر شاہ عالم گیر سے متعلق تھا۔

جیا نے شعر و سخن میں اپنا استاد مرزا بیدل کو بنایا۔ گلگشت بہار کا نسخہ انہیں سے منسوب ہے۔ سن وفات ۱۲۲۷ھ ہے۔

بیاد چشم تو داریم حی پرستی ہا

رساندہ ایم بگردوں دماغ مستی ہا

منشی گوہر لال لفظہ | قوم برہمن بتائی جاتی ہے۔ منظوم کلام نشر کے مقابلہ  
میں زیادہ ہے۔ شعری دیوان چار ہیں مطبوعہ اشعار

کی کل تعداد ۵۲ ہزار ہے۔

نمونہ کلام :- چند گوئی کہ نشاں نیست ز خونین کفناں

مگر این لالہ کہ بینی ز شہیدان تو نیست

ہم عصر شعرا میں کم لال تمنا کا ذکر ملتا ہے۔ یہ بھی کاستھ تھے اور شکوہ آباد

کے متوطن بتائے جاتے ہیں۔ ان کے دیوان اور مثنویات کے اشعار کی تعداد ۱۵  
ہزار بتائی جاتی ہے۔

تیمو پر دھان جی گوہاں سنگھ شاقب | قوم کاستھ۔ باپ کا نام  
منشی بینی پرشاد ہے۔ بیٹی پرشاد

ادھ کے دیوان عام میں ملازم تھے۔ مجموعہ کلام نادارات الشاقب کے نام سے  
لکھا گیا ہے۔ مثنوی "فجر بہمت" بھی انہیں کی منظومات میں سے ہے۔

رائے امر سنگھ خوشدل | رائے امر سنگھ جیون رام کا سوتھ کے فرزند  
ہیں۔ کٹرہ مانک پور وطن رہا۔ جیون رام

نواب شیخ الدولہ کے زمانہ میں وزیر الممالک نواب ابو المنصور خان کے تحت  
غازی پور کی نظامت پر مامور تھے۔ رائے امر سنگھ تحصیل علوم کے بعد والی  
بنارس اجیت سنگھ کے سرکار میں مامور ہوئے اور بعد میں برٹش گورنمنٹ کی طرف  
سے بدایوں اور علی گڑھ بھیج دیئے گئے۔ ان کی تصانیف میں بہار دانش (منظوم)  
اور نسخہ تاریخ فرما روا بیان ہندو جو سلطان علاؤ الدین غوری کے زمانے میں  
مشتمل ہے، خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ دیوان کے اشعار تخمیناً ۵ ہزار ہیں۔

گر مش کہ بکہ نالہ آتش نشان ما

سوزد رنگ شمع زبان در دہان ما

منشی تیمالی رام خیالی | لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ فارسی کی نثر و  
نظم پر زبانی قدرت اتم کمال تک ملی تھی۔ ان  
کی تالیفات کی تعداد ۱۰۰ سے زائد ہے۔ ان میں سے مشہور کتاب "عجاز خسروی"  
ہے۔ واجد علی شاہ کی شان میں قصیدہ بھی ہے۔ جو مدح شہنشاہ اور نور مندر  
کی تعریف میں اس طرح لکھا گیا ہے کہ شرد ع کے مہر عوں کے پہلے حروف سنہ  
ہجری کے اعتبار سے آخر کے سنہ فصلی اور درمیانی سنہ عیسوی کی ترتیب  
پر ہیں۔

۱۲۶۹ھ فارسی دیوان کا قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی  
کلکتہ میں موجود ہے۔ | رام خاموش

اسی طرح بختیار در سنگھ راقم لکھنوی۔ کنور سکھراج رحمتی۔ میسکوالال  
رفعت لکھنوی۔ داتا رام رفیق اور منشی رام بہلئے رونق لکھنوی بھی اپنی

خوش گوئی، طبعی اور وجدانی صلاحیت، موزونیت، طبع، لب و لہجہ اور خوش بیانی کے لئے مشہور ہیں۔

رحمتی کا شعر ہے :- گز ہجرش دل سودازدہ غمتاک نشود

حامہ صبر زبے تابانی من چاک نشود

رونق کا سنہ وفات تذکرہ نویس - ۱۲۹ھ لکھتے ہیں۔ ان کا کلام چار بحروں پر مشتمل ہے۔

ملشی میند و لال زار وطن لکھنو۔ فارسی نثر و نظم میں کافی دسترس حاصل کی۔ دیوان فارسی کے علاوہ عروض و معانی پر مختلف رسائل بھی ملتے ہیں۔

کھراج سبقت علوم ادبیہ حکمت حساب۔ طب اور تصوف میں اپنے معاصرین سے سبقت لی اور

اس کا بڑا حصہ ان کے والد سے براہ راست موروثی ملا۔ ان کے والد بادشاہ عالمگیر کے وزیر عہدۃ الملک کے یہاں ملازم تھے۔ علم تاریخ پر بھی کافی قدرت حاصل تھی۔

رائے بنسی دھر سروری راجہ لال جی بہادر کے نواسے تھے۔ نظم و نثر فارسی کی مشق مولوی احسان اللہ خان سے کی۔

نام بمعنی دشمن امروز سروری است ملاح آں سرور شیدائے سرورم

منشی لکشمی نرائن شفیق قزم کھتری۔ اورنگ آباد کے رہنے والے تھے۔ مرزا آزاد سے تلخہ حاصل کیا تھا۔ گل رعنا

تذکرۃ الشعراء اور شام غریباں میں تصریح موجود ہے کہ شفیق کلام کی بندش میں

خاص وصف رکھتے تھے۔ ان کی اصل لاہور بتائی جاتی ہے۔

یاب بھوانی داس عالم گیر کے ہمراہ آئے تھے اور دکن میں مقیم ہوئے۔ اورنگ آباد کے منتقل دارال سکونت بنایا۔ ضعیف عالمی جاہ نواب علی خان کے یہاں کسی عہدہ پر فائز ہوئے۔ سن ۱۷۵۷ء میں وفات ہے۔

دولت آصفیہ حیدر آباد کا زمانہ پایا۔ ان کی مجلس میں ارباب فن و اہل کمال موجود

مہاراجہ چیت دلال شاداں

رہتے۔ ہر شب شعر و سخن کی مجلس منعقد ہوتی تھی۔ شعر و سخن میں غیر معمولی مقام حاصل کیا۔

ان کا فارسی دیوان شایع ہو گیا ہے۔ ۱۷۵۷ء میں وفات ہوئی۔

منشی دولت رام شوق | اودھ کے شاہی محکمہ انشا میں منشی تھے۔ قصیدہ کی فنی بلاغت اور مستحکم میں خاص مقام

حاصل تھا۔ شاہ واجد علی شاہ جیب اپنے اہل و عیال کے ساتھ کلکتہ منتقل ہوئے تو یہ بھی ہمراہ کلکتہ چلے آئے۔ ۱۷۵۷ء میں انتقال ہوا۔

ہر لحظہ فروغ است ز حسن تو جہاں را

دارغ تو چراغ است دل پیرو جواں را

لالہ بالمکند شہر | وطن ماتک پور ۱۷۵۷ء میں انتقال ہوا۔ طبیعت کی نکتہ سنجی اور لطیف شعر گوئی قابل ذکر ہے۔

مکن اشک مزایے قدر اے مژگان تر رجمے

بریں ضیق غذا پر وردہ خون جگر رجمے

صاحب رام | سخن سنجی کے ساتھ ساتھ تاریخ گوئی میں ملکہ تھا۔ شاہ غازی کے عہد سلطنت میں خاص شہرت حاصل کی غازی الدین



حیدر بادشاہ (درفون نجف لکھنؤ) کی وفات پر مترجم ذیل اشعار سے تاریخ لکھی۔

چوں رفت شہ زمن ز دنیا

ما تم دل خاص و عام بگرفت

از روئے نگاہ و آہ گفتم

حیدر بہ نجف مقام بگرفت (۱۲۲۳ھ)

ان سے پہلے راہ گزیند بخش ضیائی نے بھی فن شاعری میں خاص مقام پیدا کیا۔ ان کا سال وفات ۱۲۲۵ھ ہے۔ ان کا نہایت عمدہ فارسی کلام کتب خانہ آصفیہ میں موجود ہے۔

**جے کشن عشرت** | کشمیر کے برہمن تھے۔ سخن طرازی میں جدت اور ندرت پائی جاتی ہے۔ نواب نجم الدولہ امیر خاں کے یہاں ملازم رہے ہیں۔

دشت از لالہ بکہ رنگین است

پائے دیوانہ دست گلچیں است

**راہہ جیال گلشن** | خوش فکر اور صاحب دیوان ہیں۔ ابوالفتح محمد علی شاہ اودھ سے متعلق رہے ہیں۔ انہیں کے نظم مخلص

رائے گلاب گلشن کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ یہ سندیلہ کے رہنے والے تھے اور قتل سے نکلنے میں مایہ ناز اور سپہ گری میں عظیم المثال تھے۔ تذکرہ شعرائے ضخیم اور دیوان تجیم انہیں کی یادگار ہے۔

سپہ گری میں مایہ ناز اور سپہ گری میں عظیم المثال تھے۔ تذکرہ شعرائے ضخیم اور دیوان تجیم انہیں کی یادگار ہے۔

گو یا پیام خضر ز آب بقا شنید

راجمہ مدن سنگھ موزوں | وطن اٹا دہ تھا۔ والد راجہ جگت سنگھ غازی الدین

خان کے دامن سے وابستہ تھے۔ راجگی

خطاب تھا اور سہ ہزاری کا منصب ملا تھا۔ مدن سنگھ نواب آصف جاہ سے  
چالے۔ ناصر جنگ کے عہد میں دو ہزاری کا منصب ملا۔ قلعہ مصطفیٰ نگر کی  
حراست اور انگریز فوج کی یلغار بھی ان کی زندگی کے خاص واقعات میں سے ہیں۔  
۵۰ سال کی عمر میں کسی صدمہ سے متاثر ہو کر ۹۰ سالہ میں وفات پائی۔ فارسی نثر و  
نظم میں غیر معمولی صلاحیت کے حامل تھے۔

کرد گلشن جلوہ رنگیں یارِ آئینہ را

حی رسد عرض قدمیوں از بہارِ آئینہ را

انہیں کے ہم نسل راجہ رام موزوں کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ یہ عظیم آباد کے  
رہنے والے تھے۔ والد بزرگوار نواب مرہٹہ جنگ کے دربار میں عزت مآب تھے  
ان کے بعد موزوں کو عہدِ مورتی طور پر ملا۔ جنگ میں مردانہ اوصاف کے ساتھ  
ساتھ شعری سلیقہ پایا تھا۔ شیخ محمد علی سزئی کے شاگردوں میں ہیں۔ سال  
وفات ۱۲۸۷ھ ہے۔

راے منوہر لال منوہر | اکبر کے امراءے سلطنت میں سے ہیں۔ متین  
طبیعت۔ ندرت خیال کا اچھا ملکہ تھا ان

کی رباعی ہے۔

روز یکہ سمومِ حشر افزوں گردد

در آتشِ غم جو چہرہ گلگون گردد

مادرِ دوزخ چٹالِ بزدلے سوزم | کز رشکِ دل بہشتیاں غول گردد

# مادھو رام منشی

شاہ جہاں آباد کے رہنے والے تھے۔ سعد اللہ خان  
شاہ جہانی کے فرزند نواب لطف اللہ خان کے دربار  
میں عہدہ انشاء پر سر فراز تھے۔

نمی رسد بمیان صنم ز یار یکی

ہزار یار بدقت شکافتم مورا

اس سلسلہ کا دوسرا نام لالہ فتح چند منشی کا ملتا ہے۔ یہ برہان پور کے  
رہنے والے تھے۔ قلم کا مستعد تھی نظمیں صلاحیت پائی تھی خوش طبیعت شعر کہتے تھے۔

نبیست آسایش بمنزل جان از خود رستہ را

ہر قدم دام است نقش یا تکرار جستہ را

یسکہ از شرم تو در پردار رنگ گلشن است

رشتہ نظارہ بند در ہوا گل رستہ را

ان کے علاوہ لالہ بیچنا تھو مشتاق بریلوی۔ لالہ رام بخش مطیع قنوجی۔ لالہ  
ستیل داس ممتاز۔ سکھن لال موہید بدایونی۔ لالہ کالکا پرشاد موہید لکھنوی اور لالہ  
موجی رام موجی اسی سلسلہ کی کڑیاں ہیں جو اپنی نازک خیالی و لب و لہجہ کی  
رعنائی زبانی قدرت اور طبع رسائی کے لئے ممتاز ہیں۔

و امیق جناب و امیق اصلاً کھنتری تھے لیکن بعد میں مولوی عبد اللہ اور  
مولوی عبد الحکیم سیالکوٹی کے صحبتوں سے متاثر ہو کر شرف بہ اسلام

ہوئے۔ محمد اخلاص خاں اور دوسرے ائمہ کے توسط سے اور تاج زیب کے یہاں  
ملازمت ملی۔ شروع نظم خوب ہے۔ شروع میں شعر و شاعری سے لگاؤ زیادہ تھا

بعد میں طبیعت اس سے پھر گئی۔ ۴۳ھ میں انتقال ہوا۔

مختصر یہ کہ کشتی از دست تو مشکل شدہ است  
شیشہ ٹوٹے بہ بغل آبلہ دل شدہ است

مدیر الدولہ راجہ جوالا پرتاد وقار | ان کی سب سے بڑی خصوصیت  
یہ تھی کہ انہوں نے اقتدار

کے باوجود نوابانِ اودھ ہر کسی طرح کی تشیع نہیں کی۔ دیوانِ مطبوعہ ہے۔ نشر  
و نظم میں اچھی صلاحیت باقی تھی۔

ان ہندو شعراء کی فہرست اس سے زیادہ طویل ہے کہ ان کو اس مختصر  
سے جگہ میں قابض کیا جاسکے۔ کتنے شعراء ایسے ہیں جن کے نام تاریخ نویسوں  
سے چھوٹ گئے اور کئی تاریخ کے بطن میں دھنس گئے۔

پھر بھی ان کے علاوہ رام کشمیری کے لئے پنڈت دیانا تھ دفا فیو سگھ  
ہندو لکھنوی۔ گھوکھل چند ہندو فرخ آبادی اور پنڈت جے گوپال نقاد  
کشمیری کے نام بھی مشہور شعراء فارسی میں شمار کئے جاتے رہے ہیں جس کی وجہ  
ان کا شعری وقار۔ بلند خیالی اور طرز فکر کی ادائیگی کا حسن ہے۔

# غزل

غم کے مارے ہو سکرائے ہیں      آنسوؤں کو پسینے آئے ہیں  
مہربانی، خلوص، بہمدردی      ہم نے کیا کیا فریب کھائے ہیں  
کیا بلا ہے خوشی خدا جاتے      ہم تو بس نام سنتے آئے ہیں  
واسطہ جیب پڑا ہے اینوں سے      غیر کیا کیا نہ یاد آئے ہیں  
تیرے جانے کے بعد مدت تک      روئے ہیں ہم نہ مُسکرائے ہیں  
ٹائے رے اُن کی یاد کا عالم      میں یہ سمجھا کہ خود وہ آئے ہیں  
ایک گستاخی تبسم پر      عمر بھر غم کے ناز اٹھائے ہیں

فاصلے اور بڑھ گئے ہیں خمار

جب کبھی وہ قریب آئے ہیں



# شنا

میں جس موضوع پر لکھنے جا رہا ہوں وہ بیک وقت اہم اور پیچیدہ ہے  
اہم اس لئے کہ موضوع یکلئے خود قدیم تاریخی اہمیت کا حامل ہے اور مشکل اس  
وجہ سے کہ ابھی تک زیر نظر زبان کا کوئی تحریری کردار قائم نہیں ہو سکا ہے جس  
کی روشنی میں اس زبان کی ادبی صلاحیتوں اور سرچشموں کو مکمل طور پر منکشف  
کیا جاسکتا۔

یہ میری ادنیٰ کوشش ہے کہ ان صفحات میں اس زبان کا ایک مختصر جائزہ  
پیش کروں تاکہ اس پر مزید تخلیقی اور تحقیقی راستے ہموار ہو سکیں۔

کشمیر کے شمال میں حد متنازعہ دونوں طرف کا وسیع پہاڑی علاقہ در درستان  
کہلاتا ہے۔ یہ وہی علاقہ ہے جو کبھی ایک سلطنت کا گہوارا رہا ہے۔ در درستان  
کے علاقوں میں گلگت، گیریز، اسکردو، چلاس، استور اور تملیل کے علاقے خاص طور  
پر قابل ذکر ہیں۔

یہاں کے رہنے والے ”درد“ کہلاتے ہیں۔ لفظ درد کے پس منظر میں قدیم تاریخی  
اہمیت موجود ہے۔ مشہور مصنف کلہن کی کتاب راج ترنگنی کے علاوہ یونان اور  
روم کے مصنفین کے یہاں ”درد“ کا تذکرہ ملتا ہے جس سے اس کی تاریخی اہمیت کا  
اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کلہن نے راج ترنگنی میں گریاسی (گیریز) کا خصوصیت کے

ساتھ ذکر کیا۔ گریٹر اپنے سدا بہار نظاروں، قدرتی رعنائیوں اور شادابیوں کے لئے ہمیشہ مشہور رہا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ یوسف شاہ چک نے یہاں کی خوبصورتی سے متاثر ہو کر یہاں کے ایک خوب صورت پہاڑ اور چشمے کو اپنی ملکہ کے نام سے منسوب کیا جنہیں آج تک جبرہ خانوں کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ دردستان کا وجود بہت قدیم ہونے کے علاوہ تاریخی بھی ہے۔ اس خطے میں بولنے والی زبانوں کو دردی کہا جاتا ہے۔ رشتا دردی کی خالص مثالی زبان ہے۔ جو گلگت، گریٹر، اسکردو، چلاس، تیل، سندھ، کشن گنگا اور نیلم وادی کے آس پاس کے علاقوں میں بولی جاتی ہے۔ عام طور پر رشتا زبان کو ”رشن“ قبیلے کی زبان سمجھا جاتا ہے۔ سنسکرت کے مصنف اسے پشاپا کا نام بھی دیتے ہیں۔

جہاں تک اس زبان کے ظہور کا تعلق ہے۔ انگریز مصنف ٹرمپ کا فراموش کردہ مواد منظر ہے کہ مجموعی طور پر تمام دردی زبانیں آریائی زبانوں کے سنسکرت کنبے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس لئے بقول ان کے رشتا براہ راست سنسکرت سے ہی ظہور پذیر ہوئی مگر اس زبان میں سنسکرت کے علاوہ ان گنت ایسے الفاظ بھی موجود ہیں جو پشتو سے ملتے جلتے ہیں اور پشتو زبان بچائے خود ایرانی (فارسی) کی ایک شاخ ہے۔ اس لحاظ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اس زبان کا وجود ہند ایرانی کے امتزاج کا نتیجہ ہے۔ انگریز ماہر لسانیات گریہرسن بھی اپنی کتاب (THE LINGUISTIC SURVEY OF INDIAN LANGUAGES) میں اسی نتیجہ پر پہنچا ہے۔ مگر اس مرحلے پر مجھے گریہرسن سے ہلکا سا اختلاف ہے۔ کیونکہ اس زبان پر سنسکرت کا اثر ہمہ گیر اور فارسی کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہے۔

اس ضمن میں یہ لکھنا چاہتا ہوں کہ دردی کے بیشتر الفاظ صرف ویدک

سنسکرت سے ملتے جلتے ہیں۔ فارسی کا اثر اگرچہ اس زبان پر سطحی ہے مگر اس کو ایک خوشگوار اثر کہا جاسکتا ہے اور لسانیاتی اعتبار سے فارسی الفاظ کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت اس زبان کی نشوونما کے لئے یقیناً حوصلہ افزا ہے۔

میرے خیال میں شتنا کا ظہور سنسکرت کے لپٹن سے ہوا۔ فارسی کی گود میں پرورش پاتے ہوئے اپنی تمام تر لسانیاتی خوبیوں کی مدد سے ایک منفرد زبان بننے کے لئے کئی ارتقائی منفر لیس طے کرتے ہوئے وجود میں آئی۔ یہاں یہ لکھنا ضروری سمجھتا ہوں کہ جس خطے میں شتنا بولی جاتی ہے وہ خطہ ہمیشہ سے مختلف قوموں اور ملکوں کی تجارت اور آمد و رفت کے لئے ایک شاہراہ رہا ہے۔ اسلئے مختلف قوموں کے میل جول اور آمد و رفت سے زبان پر ایک طرح کا ہلکا سا اثر پڑا ہے جس کے نقوش ابھی تک اس زبان پر نمایاں ہیں۔

دردی کی مندرجہ ذیل قسمیں ہیں :-

۱۔ شتنا۔ گلگتی۔ گریزی۔ استوری۔ چلاسی۔ بروک یا (دراسی) ان سب میں لسانیاتی ہم آہنگی ہونے کے باوجود شتنا ہی ایک ایسی زبان ہے جس میں تمام تر قابل اعتماد لسانیاتی صلاحیتیں موجود ہیں اور یہی زبان اپنی لسانیاتی انفرادیت کے لحاظ سے دردی کی صحیح مثالی زبان کہلانے کے مستحق ہے۔ اس بات کو ثابت کرنے کی غرض سے کہ شمیری زبان دردی ہی کی ایک شاخ ہے۔ گریہ سن نے جو ثبوت پیش کئے ہیں ان پر مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔ اسے وقت کی ستم ظریفی کہیئے یا شتنا سے اس زبان کے بولنے والوں کی بے اعتنائی کہ آج تک اس زبان کا کوئی تحریری نمونہ منظر عام پر نہیں آسکا ہے۔ حالانکہ لسانیاتی اعتبار سے یہ زبان مکمل ہونے کے علاوہ اپنے اندر ایک خاص مبھاس اور سادہ بین رکھتی ہے۔ عام فہم ہونے کے علاوہ اس زبان کے پاس الفاظ کا بہت بڑا

ذخیرہ ہے جسے کسی بھی صنعتِ سخن کے لئے آزمایا جاسکتا ہے مگر آج تک ایسا ممکن نہیں ہو سکا ہے۔

مجھے اُمید ہے کہ کلچرل اکاڈمی کے استراک سے میں رشتنا زبان کی پہلی کتاب بعنوان رشتنا کے لوگ گیت شائع کروں گا۔ تاکہ اس قدیم اور تاریخی زبان کو منظرِ عام پر لایا جاسکے۔

ذیل میں نمونے کے طور پر رشتنا، فارسی، سنسکرت اور کشمیری سے کچھ الفاظ لئے گئے ہیں۔ جن سے ان کی باہمی مشابہت اور ارتباط کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

اردو	رشتنا	سنسکرت	فارسی	کشمیری
آدھی	مَنوچ	منوش	مرد	مَوہینو
لڑکی	مَلّے	مالتی		
لڑیکا	یال	یال		
باپ	مالو	مَو		
مال	مال	ماتا	مادر	ماج
گھوڑا	آنشپ	آشوه	الہپ	
گلے	گاڈ		گاڈ	گاڈ
برف	ہین	ہیم		شین
بیل	دونو	دوندہ		داند
ساس	شش	ششرو		ہمش
کالا	کنو	کرشنا		کرہن

(جلال میح آبادی)

## دو غزلیں

(۱)

## غزل

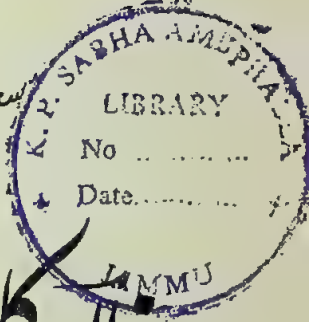
دلبرِ لالہ میح وزیرہ جہیں ہم نے کیا  
 تم محسین تھے تہیں کچھ اور حسین ہم نے کیا  
 مسندِ شوق پہ دلبر تھے بہت حسنِ فروز  
 ان ستاروں میں تہیں صد نشیں ہم نے کیا  
 طلعتِ ماہ میں عورتوں کو بنا کر ساقی  
 ارضِ کشمیر کو فردوسِ بریں ہم نے کیا  
 کہکشاں کے حسینوں کا سینوں پہ چلے  
 رُودباروں کو تیرا سے حسین ہم نے کیا  
 زوقِ کس میں کہ محبت کے نسلے چھڑے  
 ذکرِ گلِ نکی رخسارِ جہیں ہم نے کیا  
 زعفرے عشق کے گلابِ نگ اداں سے ہیں بلند  
 ہم وہ کافر ہیں کہ آغازِ بدین ہم نے کیا

(۲)

## غزل

زمانہ غم گسارِ جانِ زار ہے، بہار ہے  
 کہ مہرباں وہ حسنِ طرفہ کار ہے، بہار ہے  
 گلِ زلفِ شہد و سمن چٹار و لالہ نستر  
 چمنِ چمنِ قطار در قطار ہے، بہار ہے  
 زمیں پر رنگِ گلستاں فلک پر حسنِ کہکشاں  
 چمن پر کہکشاں ستارہ بار ہے، بہار ہے  
 صبا چلی وہ جھجھکے گھٹا اٹھی وہ دھوم سے  
 نشاطِ جاں فضا جو بیا رہے، بہار ہے  
 کہ دھڑے دُور آسماں کہاں گم و شبِ جہاں  
 کوئی انیس جان بے قرار ہے، بہار ہے  
 وہ مستیوں کا رنگ ہے کہ دلیں اک اُمنگ ہے  
 صدائے ساز و چنگ ہے، نگار ہے بہار ہے  
 نصیبِ کمال ہے جلال ہے جمال ہے  
 جلال اُس جمال پر نثار ہے، بہار ہے





# غالب کا حادثہ اسیری

غالب قمار بازی کے جوہم میں پہلی بار ۱۸۷۱ء میں گرفتار ہوئے۔ گرفتاری کی خبر دہلی اردو اخبار میں اس طرح ملتی ہے:-

”سنا گیا ہے کہ ان دنوں تھانہ گزرقاسم خان میں مرزا نوشہ کے مکان سے اکثر نامی قمار باز پکڑے گئے۔ مثلاً ہاشم خان وغیرہ کے جو سابق بڑی علتوں میں دورہ تک سپرد ہوئے تھے بڑا قمار ہوتا تھا لیکن یہ سبب رعیب و کثرتِ مردان کے یا کسی طرح سے کوئی تھانیدار دست انداز نہیں ہو سکتا تھا۔ اب تھوڑے دن ہوئے یہ تھانے دار قوم سے سید اور بہت جری سنا جاتا ہے۔ مقرر ہوا ہے۔ یہ پہلے جمعہ دار تھا، بہت مدت کا نوکر ہے۔ جمعہ داری میں بھی بہت گرفتاری مجرموں کی کرتا رہا ہے۔ بہت بے طمع ہے۔

یہ مرزا نوشہ ایک شاعر نامی اردو رئیس زادہ نواب شمس الدین قاتل ولیم فریڈر کے قرابتِ قریب میں سے ہے۔ یقین ہے کہ تھانے دار کے پاس بہت رئیسوں کی سعی و سفارش بھی آئی لیکن اس نے دریافت کو کام فرمایا کسب کو گرفتار کیا عدالت سے جرمانہ علی قدر مراتب ہوا۔ مرزا نوشہ پر سو روپے نہ ادا

۱۔ دہلی اردو اخبار ۱۵ اگست ۱۸۷۱ء ص ۲ (نیشنل آرکائیوز، نئی دہلی)

غالب:- محمد عتیق صدیقی، اردو ادب شمارہ ۴۷، ۱۹۶۲ء۔ صفحہ ۱۰۷ :-

کریں تو ہم مہینے قید۔ لیکن ان تھانیدار کی ہدایت پر، دیانت کو تو کام فرمایا انہوں نے، لیکن اس علاقہ میں بہت رشتہ دار متمول، اس رئیس کے ہیں، کچھ تعجب نہیں کہ بے وقت چوٹ پھٹ کریں اور یہ دیانت ان کی دیال جان ہو، حکام ایسے تھانیدار کو چاہئے کہ بہت عزیز رکھیں۔ ایسا آدمی کم یاب ہوتا ہے۔“

حکومت کے اخبار مہر نیر نے ۲ ستمبر ۱۸۷۱ء کی اشاعت میں شاعر نامدار دہلی کے عنوان سے لکھا ہے:-

”از اخبار دہلی واضح شد کہ از مکان میرزا نوشہ شاعر نامدار دہلی یکے از عزیزان نواب شمس الدین خان مرحوم تینے چند مقامان نامدار کہ در بیل و نہار بحر قمار دیگر کا زنداشتند در حالت مقامت بسجی تھانیدار اسیر و گرفتار شدند و بر محکمہ حاکم حاضر گردیدند۔ حاکم نصرت شعار از شاعر یک صدر رویہ و از دیگران سی سی رویہ جرمانہ گرفتہ آزاد فرمود۔“ ۱

جناب مالک رام کا کہنا ہے کہ:-

”۱۸۷۱ء میں نیا کو تو ال متعین ہو کر آیا۔ وہ سخت مزاج کا تھا اور مرزا غالب سے ناواقف اس نے ایک دن مرزا کے مکان پر چھاپا مارا اور انہیں بعض دوستوں سمیت کھیلنے میں گرفتار کر لیا اور پیشی پر عدالت نے سب کو جرمانہ کر دیا۔ چنانچہ مرزا کو بھی جرمانہ کی سزا ہوئی اور مزید یہ حکم ہوا کہ جرمانہ ادا نہ کریں تو چار مہینے قید میں رہیں بظاہر انہوں نے جرمانہ ادا کر کے گلو خا صی کرائی۔“ ۲

۲۔ ہندوستانی اخبار نویسی، کلکتہ کے عہد میں عتیق صدیقی ص ۲۵۵

۳۔ ذکر غالب (جدید ایڈیشن) مالک رام ص ۱۰۵

قمار بازی کے مجرم میں غالب کی گرفتاری ایک انصوسناک سانحہ تھا لیکن اس سلسلہ میں حکام پر یہ الزام لگانا کہ انہوں نے ناواقفیت کی بنا پر نا انصافی اور ہٹ دھرمی سے کام لیا یا انہوں نے ذاتی رنجش و عداوت کی وجہ سے انہیں گرفتار کیا اور ان کے ساتھ بے رحمی کا سلوک کیا محققان کو نظر انداز کرنا ہے اُس وقت کی بعض تحریروں میں تو حکام کو اس بنا پر برمیاں کبا دی گئی ہیں کہ انہوں نے غالب کے رتبہ کو اپنی فرض شناسی کی راہ میں حائل نہیں ہونے دیا اور انصاف کے تقاضوں کو پورا کیا۔ جیسا کہ دہلی اردو اخبار کے مذکورہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔ غالب نے اپنے گھر میں باقاعدہ جوا خانہ قائم کر رکھا تھا اور اس سے کسب معاش بھی کرتے تھے۔ قمار بازی اس زمانہ میں کوئی غیر معمولی بات بھی نہیں تھی۔ خوش باش امیروں اور بے فکر رئیسوں کا یہ عام مشغلہ تھا۔ غالب کے مکان پر بھی لوگ جمع ہوتے اور جوا کھیلتے تھے۔ حکام بھی ان حرکتوں سے چشم پوشی کرتے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں نیا کوڑا ل مقرر ہوا۔ اس نے شہر سے جوا کھیلنے کی دیا، ختم کرنے کی ٹھان لی اور سختیاں کرنے لگا۔ ایک دن اس نے غالب کے مکان پر بھی چھاپا مارا۔ سب کو گرفتار کر کے جڑمانہ کہا گیا۔ غالب نے بھی جڑمانہ ادا کر کے اپنی جان چھڑائی۔ لیکن جوئے کا جو چسکہ ان کو پر طبع کا تھا۔ وہ نہ چھوٹا۔ وہ بدستور قمار بازی میں مصروف ہے اور ۲۵ مئی ۱۸۵۸ء کو دوبارہ گرفتار کر لئے گئے۔ اس گرفتاری کی تفصیل تکلیف دہ بھی ہے اور سبق آموز بھی۔ صاحب اخبار فوائد الناظرین لکھتے ہیں :-

”۲۵ مئی کو بیچ مکان جناب مرزا نوشہ اسد اللہ خان صاحب کے

قمار بازی ہو رہی تھی۔ چنانچہ کوڑا ل خیر پاکر دہلی پہنچ گئے اور جناب

مرزا صاحب مع چند قمار بازوں کے گرفتار ہو کر کوڑا ل میں لے آئے گئے

اب دیکھا جاتا ہے کہ صاحب محسوس ہوئے ان کے متعلق کیا حکم دیتے ہیں“

مقدمہ کنور وزیر علی خان مجسٹریٹ کی عدالت میں پیش ہوا۔ بہادر شاہ ظفر نے ریڈیٹنٹ کے پاس سفارشی خط بھیجا۔ روساء کی طرف سے بھی ان کی رہائی کی کوششیں کی گئیں لیکن کوئی فائدہ نہ ہوا۔ چھ مہینے قید یا مشقت اور دو سو روپے جرمانے کی سزا کا حکم ہوا اور جرمانے کی عدم ادائیگی کی صورت میں چھ ماہ مزید قید اور اصل جرمانے کے علاوہ پچاس روپے ادا کرنے پر مشقت کی معافی دینے کی پیشکش ہوئی لیکن غالب چھ ماہ جیل میں تھے۔ تین ماہ بعد ڈاکٹر اس سرجن کی سفارش پر رہا ہو گئے۔

احسن الاخبار بمبئی (۲۵ جون ۱۸۵۷ء) میں غالب کی دوسری گرفتاری کا ذکر اس طرح آیا ہے:-

”مرزا اسد اللہ خاں بہادر کو دشمنوں کی غلط اطلاعات کے باعث قمار بازی کے جرم میں گرفتار کر لیا۔ معظم الدولہ بہادر (ریڈیٹنٹ) کے نام سفارشی چٹھی لکھی گئی (یہ چٹھی بادشاہ نے لکھی تھی اس لئے کہ انہیں کی مصروفیات۔ ارجحادی الثانی کے تحت یہ خبر آئی ہے) کہ ان کو رہا کر دیا جائے۔ یہ معززین شہر میں سے ہیں یہ جو کچھ ہوا محض حاسدوں کی فتنہ پر دازی کا نتیجہ ہے۔ عدالت فوجداری سے نواب صاحب کلاں بہادر نے جواب دیا کہ مقدمہ عدالت کے سپرد ہے ایسی حالت میں قانون سفارش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔“ ۲

احسن الاخبار بمبئی کے ۲ جولائی ۱۸۵۷ء کے شمارے میں پھر اس مقدمہ کا ذکر کیا گیا ہے:-

”مرزا اسد اللہ غالب پر عدالت فوجداری میں جو مقدمہ جاری

۱۔ لال قلعہ کی ایک جھلک۔ ناصر زبیر فراق۔ ص ۳۳

۲۔ دہلی کا آخری سالن، خواجہ حسن نظامی ص ۱۷، اردو ادب شمارہ، ۴/۱۹۶۲ء ص ۱۱۲

تھا اس کا فیصلہ سنا دیا گیا۔ مرزا صاحب کو ۶ مہینے کی قید بامشقت اور دوسو روپے جرمانے کی سزا ہوئی اگر دوسو روپے جرمانہ ادا نہ کریں تو چھ ماہ قید میں اور اضافہ ہو جائے گا اور مقررہ جرمانے کے علاوہ اگر چاہیں روپے زیادہ ادا کئے جائیں تو مشقت معاف ہو جائے گی جب اس بات پر خیال کیا جاتا ہے کہ مرزا صاحب عرصہ سے علیل رہتے ہیں۔ سواویہ پر بھری غذا قلیا چپاتی کے اور کوئی چیز نہیں کھاتے تو کہتا پڑتا ہے کہ اس قدر مشقت اور مصیبت کا برداشت کرنا مرزا صاحب کی طاقت سے باہر ہے بلکہ ہلاکت کا اندیشہ ہے۔ امید کی جاتی ہے اگر سیشن جج کی عدالت میں اپیل کی جائے اور اس مقدمہ پر نظر ثانی ہو تو نہ صرف یہ سزا موقوف ہو جائے بلکہ عدالت فوجداری سے مقدمہ اٹھا لیا جائے۔ یہ بات عدل و انصاف کے بالکل خلاف ہے کہ ایسے باکمال رئیس کو جس کی عزت و حشمت کا دیدار لوگوں کے دلوں پر بیٹھا ہوا ہے معمولی جرم میں اتنی سزا دی جائے جس سے جان جانے کا قوی احتمال ہے۔

غالب کی تصانیف میں اس حادثہ اسیری کے متعلق کوئی تفصیل نہیں ملتی ہے۔ البتہ انہوں نے ایک فارسی خط میں اس واقعہ کو اختصاراً لکھا ہے یہ خط کلیات نشر میں موجود نہیں ہے۔

۱۔ دہلی کا آخری سالن: خواجہ حسن نظامی ص ۱۵۵-۱۵۶، اردو ادب شمارہ ۴، ۱۹۶۲ء۔ ص ۱۱۲

۲۔ خط کی عبارت یہ ہے: ”شعخۃ ہدو بود و مجسٹریٹ با من نا آشنا فتقہ در کیس بود و بخت نارسا مجسٹریٹ با آن کہ شعخۃ رافران رواہستی درختن من شعخۃ رافران بود و توجیح من نوشت و سیشن جج با آن کہ با من دوستی داشت دیو ستہ با من مہرور ز دہربان بود و بار بار در زہمے بہم پیود چشم پوشید و دین تفاعل زد۔ دادرسی بر صدر بردہ هیچ کس نہ شنید و بہان فرمان لے داد۔ بجا ماند زاعم چہ روداد کہ چون نیمہ میعاد سپری شد مجسٹریٹ اول بہم برآمد و خود از صدر نسخ حکم خویش و رند گاری من خواست خواہش دے پزیر فتقہ تاکہ اورا بدین خواہش ثنا گفتند۔“

باسخ در صفحہ ۷۲ الف بحوالہ دیوان غالب نسخہ عرضی صفحہ ۵۹۔

مولانا حالی نے یادگار غالب میں اس کا حسب ذیل ترجمہ درج کیا ہے :-

”کو تو ال دشمن تھا اور مجھ ٹیٹ نا واقف۔ فتنہ گھات میں تھا اور  
ستارہ گردش میں۔ باوجودیکہ مجھ ٹیٹ کو تو ال کا حاکم ہے۔ میرے باب میں  
وہ کو تو ال کا محکوم بن گیا اور میری قید کا حکم صادر کر دیا۔ سن جج باوجودیکہ  
میرا دوست تھا اور ہمیشہ مجھ سے دوستی اور مہربانی کا برتاؤ برتا تھا  
اور اکثر صحبتوں میں بے تکلف ملتا تھا اس نے بھی اغماض اور تغافل اختیار  
کیا۔ صدر میں اپیل کیا گیا مگر کسی نے نہ سنا اور وہی حکم بحال رہا۔ پھر معلوم  
نہیں کیا باعث ہوا کہ جب ادھی مبعاد گزر گئی تو مجھ ٹیٹ کو رحم آیا اور صدر  
میں میری رہائی کی رپورٹ کی اور وہاں سے حکم رہائی آ گیا اور حکام صدر نے  
ایسی رپورٹ بھیجنے پر اس کی تعریف کی۔ سنا ہے کہ رحم دل حاکموں نے  
مجھ ٹیٹ کو بہت نفرت کی اور میری خاکساری اور آزادہ روی سے اس کو  
مطلع کیا۔“ ————— ۷۱

’مرزا غالب کے خط سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود کو بے گناہ سمجھتے تھے۔  
اور ان کو یقین تھا کہ ان کی گرفتاری اور سزا صرف ان پر ظلم ہی نہیں تھا بلکہ انصاف  
کا خون بھی تھا۔ مولانا حالی مرزا کے اس بیان پر یقین کامل رکھتے تھے۔ اپنے مدد و  
کے دامن تقدس کو ان تمام آلودگیوں سے پاک و صاف دیکھنا چاہتے تھے اور مرزا  
کی گرفتاری کو کو تو ال کی دشمنی پر محمول کرتے تھے اور دوسروں کو بھی اس بات کا  
یقین دلانا چاہتے تھے۔ اس حقیقت کی نقاب کشائی کرتے ہوئے مولانا لوانتظام  
آزاد نے تحریر فرمایا ہے کہ :-

”خواجہ حالی مرحوم نے اس واقعہ کی نسبت جو کچھ لکھا ہے۔ وہ



حقیقت کے خلاف ہے۔ خواجہ مرحوم سوانح نگاری کو محض مدحت طرازی سمجھتے تھے۔ اس لئے پسند نہیں کرتے تھے کہ ناگوار واقعات کو ابھرنے دیا جائے۔

خواجہ صاحب نے اس معاملہ کو اس رنگ میں ظاہر کیا ہے کہ کوئی بات نہ تھی محض چوسر اور شطرنج کا شوق تھا۔ اس شوق کی تکمیل کے لئے برائے نام کچھ بازی بھی بدلیا کرتے تھے۔ کو تو ال چونکہ دشمن تھا اس لئے قمار بازی کا مقدمہ بنا دیا۔ حالانکہ اصلیت یا کل اس کے خلاف ہے واقعہ یہ ہے کہ یہ پورا قمار بازی کا معاملہ تھا اور نواب امیر الدین مرحوم کے لفظوں میں مرزا نے اپنے مکان کو جو بازی کا اڑہ بنا رکھا تھا۔

مولانا آزاد اپنی تحریر کے ذریعہ مولانا حالی کی مدحت طرازی کی تردید ہی نہیں کرتے بلکہ پورے یقین اور اعتماد کے ساتھ اس حقیقت کا اعلان بھی کرتے ہیں کہ مرزا کی گرفتاری کا سبب کو تو ال کی دشمنی نہ تھی بلکہ یہ قمار بازی کا کد شہر تھا اور شہادت میں ایک ایسی شخصیت کو پیش کیا گیا ہے کہ جس سے زیادہ معتبر بات کسی اور کی نہیں ہو سکتی۔ یہ شہادت علامی مرحوم کے صاحبزادے سر نواب امیر الدین (والی لولہ رو) کی شہادت ہے جو مرزا غالب کے مکتوب الیہ بھی تھے۔ یہ شہادت صرف ان افظوں پر ختم نہیں ہو جاتی کہ ”مرزا نے اپنے مکان کو جو بازی کا اڑہ بنا رکھا تھا“ بلکہ مزید تفصیل قمار بازی کی صحیح تصویر سامنے لے آتی ہے۔ اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ مرزا کے اس عمل نے دوستوں اور جلسوں میں نہیں بلکہ اغرا میں بھی نفرت کا جذبہ پیدا کر دیا تھا اور انہوں نے بھی ایک فلم آنکھیں بھری تھیں اور لولہ رو قائدانہ کے افراد اس بات پر شرمندگی محسوس کرنے لگے تھے کہ وہ مرزا غالب کے عزیز و قریب تصور کئے جائیں۔

غالب کی گرفتاری کی خبر اس عہد کے اخبارات کے علاوہ معاصرانہ تصانیف میں بھی ملتی ہے۔ تذکرہ شعرائے اردو میں ان کی گرفتاری کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:-

”ان ایام میں یعنی درمیان ۱۸۵۷ء کے ایک حادثہ ان پر جانب  
سزاکار سے بڑا بڑا جس کے سبب ان کو بہرہ رنج لاحق ہوا۔ عمر ان کی  
اس سال میں قریب ساٹھ برس کے ہو گئی۔“ ۷۱

نصیر کے ایک شاگرد فشی گھنشیام داس عاقسی دہلوی کا دیوان کا بیستھ اردو  
سجھان کی طرف سے شائع ہوا ہے۔ اس میں ”تاریخ گرفتاری مرزا غالب“ کے عنوان  
کے تحت ایک قطعہ تاریخ ہر اسجد سے فصلی میں توسیع اظہار طوقاں ہیں اور اٹھارہ  
سو سنمالیس میں قید غریباں ہے درج ہے اور لکھا ہے کہ:-

”مرزا نوشہ شاعر بے بدل زندمشرپ المتخلص بہ اسد و غالب  
سے فیض الحسن خاں کوتوال دہلی کو ناحق عداوت ہو گئی اور اس نے  
بلعلت تماز بازی ان کو قید کرادیا۔ بردقت گرفتاری کوتوال صاحب رتھ  
ہیں بیٹھ کر موقع پر گئے اور ظاہر کیا کہ سواریاں زناتی آئی ہیں۔ اس  
دھوکے سے اندر داخل ہو گئے اور اندر مکان کے ضربات جوتی باہم اس  
قدر ہوئیں کہ باہر تک آواز آتی تھی۔ مگر زمینے کے اندر بہت جمعیت تھی  
اور کچھ امدادی برقعہ دار پہنچ گئے۔ گرفتار کر کے قید کرادیا۔ بہت سے رئیس  
و شرفا اس حرکت سے ناراض تھے اور عدالت میں ہراسم کے مساعی ہوئے  
مگر قید ہو گئی۔“

ایک روز مسٹر اس صاحب سہول سر میں دہلی قیدیوں جیل خانہ کو ملاحظہ  
کرتے کرتے حضرت کے پاس پہنچ گئے اور حال دریافت کیا۔ آپ نے تی الید بیہر فرمایا  
۱۔ تذکرہ شعرائے اردو۔ مطبوعہ العلوم دہلی صفحہ ۳۷۸

جس دن سے کہ ہم غم زدہ زنجیر بپا ہیں کپڑوں میں جوئیں بخینے کے ٹاکوں سسواہیں  
اسی وقت ڈاکٹر صاحب نے گورنمنٹ کو چھٹی لکھ کر رہا کر دیا۔ ۲۷

مذکورہ بالا شعر کے متعلق مہر کا خیال ہے کہ یہ شعر غالب کا نہیں۔ اس سے  
قطع نظر شعر کی شان نزول قطعاً ناقابل قبول ہے۔ اگر خواجہ حالی کے ارشاد کے  
مطابق قید میں ان کی حالت محض نظر بند کی تھی یا پچاس روپے ادا کر کے مشقت  
معاف کرالی گئی تھی تو بے بار و در ماندگی کی یہ حالت کیوں کہ قرین قیاس سمجھی جا  
سکتی ہے کہ غالب کے کپڑوں میں جوئیں ہو گئی تھیں۔ ۲۸ قید میں غالب کو تمام سہولتیں  
حاصل تھیں۔ کھانا پکڑا اور دوسری چیزیں حسب ضرورت گھر سے آتی تھیں۔ دوست  
احباب بھی بے روک ٹوک ملنے آتے تھے۔ عام قرائن بھی اس کی شہادت دیتے ہیں  
اس ابتلا و آزمائش کے زمانے میں نواب مصطفیٰ خاں شیقتہ دہلوی نے اعانت و  
غم خواری میں کوئی کسر اٹھانہ رکھی تھی۔ اسی وجہ سے غالب نے نواب صاحب کا  
ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ ایسا غم خوار دوست عزاداری کے لئے موجود ہو تو  
مرنے کا بھی غم نہیں۔ فرماتے ہیں :-

خود چراغوں خورم از غم کہ بہ غم خواری من رحمت حق بہ لباس بشر آمد گوئی  
خواجہ بہت دریں شہر کہ از پریش دے پا بہ خویش تیم در نظر آمد گوئی  
مصطفیٰ خاں کہ دریں واقعہ غم خوار من است

گریہ میرم چہ غم از مرگ عزادار من است ۲۹

۱۔ کہیں کہیں پہلا مصرع یوں بھی ملتا ہے :- جس دن سے کہ ہم خستہ گرد قرار پلا ہیں

۲۔ کلام عاصی ص ۲۶۳-۲۶۴

۳۔ غالب۔ غلام رسول مہر ص ۱۸۳

۴۔ سید حسین مطبوعہ ۱۹۳۸ء۔ مکتبہ جامعہ ملیہ ص ۲۷

شیفۃ کی مدح میں غالب کے ایک اور قصیدہ میں واقعہ قید کی طرف لطیف اشارے ملتے ہیں:-

بشنودیے آں کرا دیاں را بُرد      نالہ گہ در کینج زنداں مے زغم  
بنگر دیے آنکہ کلک آں راکشہ      نقش گہ بر صفحہ جال مے زغم  
اس تعریف اور اشاروں کو خوشامد پر بھی محمول کیا جاسکتا ہے۔ لیکن نواب محمد مصطفیٰ اقبال شیفۃ کے اس طرز عمل اور حسن سلوک کی بنیاد مرزا کے فضل و کمال پر تھی اور وہ لوگوں سے کہتے بھی تھے کہ:-

”مجھے مرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر نہ تھی،  
فضل و کمال کی بنا پر تھی، جوئے کا الزام آج عائد ہوا، مگر شراب  
بیتا ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر اس الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری  
عقیدت کیوں متزلزل ہو جائے؟ گرفتاری کے بعد بھی ان کا فضل و  
کمال ویسا ہی ہے جیسا پہلے تھا۔“

شیفۃ کی اس سچی دوست نوازی اور قدر افزائی کا مرزا غالب کے دل پر جو  
اثر پڑا وہ تو ان کے ترکیب بند سے ظاہر ہے لیکن ۱۸۵۸ء کے غدر کے بعد شیفۃ  
کی گرفتاری نے مرزا کو بھی بے چین کر دیا اور انہوں نے ان کی رہائی کے لئے جو جو  
جتن کئے اور پا پڑے، اس سے مرزا کی حق شناسی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے  
اور یہ شیفۃ کی رہائی عمل میں آئی، تو وہ اپنے خوش محبت پر قایم رہا اسکے اور  
ڈاک کی سواری سے میرٹھ جاکر اپنی دلی مسرت کا اظہار کیا۔ اس کے مقابلے میں  
عزیزوں اور رشتہ داروں کی سرد مہری، یقیناً حیرت انگیز ہے۔ سب سے زیادہ تعجب  
نواب ضیاء الدین خان کی سرد مہری پر ہے کہ جن پر مرزا کو اس درجہ تازہ تھا کہ ان

کی طرح میں قصیدہ لکھتے ہوئے کہتے ہیں :-

منم خمیرہ رازو در خمیرتہ راز      ضیاء دین محمد کہیں برادر من  
اگرچہ دوست اسطو و من فلاطو نم      بود یہ پایہ اسطو من سکندر من  
مرزا اس سرد مہری کا ذکر اس طرح کرتے ہیں :-

ہمدماں در دلم از دیدہ ہما تید ہمہ      غالب غم زدہ را روح در و اتید ہمہ  
للہ الحمد کہ در عیش و نشاط تید ہمہ      للہ الشکر کہ با شوکت و شتاب تید ہمہ  
روزی از ہر نگفتید ملانے چوں است      یارے از لطف بگوئید چسائید ہمہ  
چارہ گزرتواں کرد دعائے کافی است      دل اگر نیست خداوند زیائید ہمہ

عزیزوں اور رشتہ داروں کی سرد مہری کے تذکرے میں مرزا حق بجانب بھی ہیں اور یہ بھی ایک مانی ہوئی حقیقت ہے کہ اگر وہ تھوڑی سی توجہ فرماتے تو مرزا کو بردن دیکھنا نصیب نہ ہوتے اور ان کے دامن پر یہ بدتمنا دھیت بھی نہ لگتا اور ان کی آنا کا خون بھی نہ ہوتا، لیکن جو بات ہونے والی تھی وہ ہو کر رہی اور آخر میں اس نے 'حبیبہ غالب' کی شکل اختیار کر لی یہ حبیبہ فارسی ادب کا ایک شاہکار ثابت ہوا اور اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ غالب کی زندگی میں اس واقعہ قید کی بڑی اہمیت ہے۔ بقول شیخ اکرام واقعہ قید سے غالب کی جاگیرداری اور عزت و ناموس کا طلسم درہم برہم ہوا۔ "شعر و ادب جو ان کی مادی زندگی میں حتمی حیثیت رکھتے تھے۔ نان و خوردنی کا ذریعہ ہو گئے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خیالات میں ایک عظیم انقلاب پیدا ہوا۔" لہٰذا لفظہ کو ایک خط میں جس میں ۱۰ ستمبر ۱۲۵۲ء کی تاریخ درج ہے۔ رقمطراز ہیں :-

"سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا

تھا پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا  
دھبہ لگ گیا ہے کسی ریاست میں دخل کر نہیں سکتا، مگر ہاں اُستاد  
باپسیر یا ملاح بن کر راہ درسم پیدا کروں۔“

غالب کی شاعری اور زندگی کا ایک نہایت دلچسپ اور حُرّت آفرین  
پہلو ان کی مسلسل نبرد آزمائی ہے۔ لیکن حادثہ اسیری نے ان کی مکر توڑ دی اور انہیں  
اس کا احساس ہو گیا کہ یہ سب باتیں انسان کے بس کی نہیں اور انسانی زندگی میں  
ایسے مرحلے بھی آتے ہیں۔ جب قضا و قدر کے سامنے گھٹنے ٹیکتے پڑتے ہیں۔

”اگرچہ میں اس وجہ سے کہ ہر کام کو خدا کی طرف سے سمجھتا ہوں  
اور خدا سے لڑا نہیں جاسکتا جو کچھ گزرا اس کے تنگ سے آزار اور  
جو کچھ گزرنے والا ہے اس پر راضی ہوں مگر آرزو کرنا عین عبودیت  
کے خلاف نہیں ہے۔ میری یہ آرزو ہے کہ اب دنیا میں نہ رہوں، اور اگر  
رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں، مھر ہے ایران ہے، بغداد ہے، یہ  
بھی جانے دو خود کعبہ آزادوں کی جائے پناہ اور آستانہ رحمتہ العالمین  
وللادوں کی تکیہ گاہ ہے۔ دیکھئے وہ وقت کب آئے گا کہ در ماندگی کی  
قید سے جو اس گزری ہوئی قید سے زیادہ جاں فرسا ہے۔ نجات  
پاؤں اور بغیر اس کے کہ کوئی منزل مقصود قرار دوں۔ سر پہ صحرا نکل  
جاؤں۔“ ۱

لیکن اس کا صحیح اظہار جب یہ غالب میں ملتا ہے جس میں ترکیب بند کی صورت

میں غالب نے اپنی مرثیہ لکھا ہے۔ ۲

۱ یادگار غالب۔ حالی۔ ۲۷-۲۸ (ترجمہ خطینامہ) تفسیر حسین خان یافعی۔ دور رس (۱۳۳۳)

۲ سید حسین، مطبوعہ ۱۹۳۸ء، مکتبہ جامعہ دہلی ۲۵



منم آن خسته که گزدهم جگر بنمایم  
 برمن از جبر دل گبر و مسلمان سوزد  
 منم آل سوخته نهر من که از افسانه من  
 نفس را در ریزش دهنقان سوزد  
 از غم دیده عین غمت طوفان خیزد  
 از لاف ناله من جوهر کیواں سوزد  
 آہ ازین خاکہ کہ روشن نشود در تنیار  
 جویدان خواب در چشم نگاہ سوزد

اے کہ در زاویہ شنیعی بر چراغ غم شمعی

دل از سینہ بروں آ کہ داغ غم شمعی

یہ مرثیہ صرف غالب کا مرثیہ نہیں بلکہ جاگیر دارانہ نظام کے معاشرے کا مرثیہ ہے اور غالب نے 'منم' کے پردے میں عالم انسانیت کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس سے غالب کے سوز و دُروں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رہے کہ یہ مرثیہ مرثیہ نہیں بلکہ خمیہ ہے اور قید خانے میں عالم وجود میں آیا ہے۔ قید خانے کا تصور خود اپنی جگہ پر ہے انتہائی لطیف وہ تصور ہے اور قید خانے کی زندگی چاہے کتنی ہی آرام دہ کیوں نہ ہو جہنم کی زندگی سے مشابہ قرار دی گئی ہے۔ صاحب احساس کے لئے یہ زندگی واقعی جہنم بن جایا کرتی ہے۔ دہاں جو دل و دزدانیں بلند ہوتی ہیں وہ قلب و جگر کو پھونکنے کے لئے کافی ہیں۔ غالب بلاشبہ ایک صاحب احساس انسان تھے۔ ان کے اسی احساس کی پکارت نے ترکیب بند کی شکل اختیار کر لی۔ یہ ترکیب بند ۱۸۴۲ اشعار پر مشتمل ہے اور فارسی ادیب کے لافانی شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ترکیب بند کے متعلق مالک رام تحریر فرماتے ہیں :-

”قید خانہ میں جو ترکیب بند انہوں نے (مرزا غالب نے) لکھا ہے جسے ہم موضوع کی مناسبت سے اسیر یہ کہہ سکتے ہیں وہ فارسی نظم کے سرمایہ میں بیش بہا اضافہ ہے۔ اسلوب بیان اور سوز و گداز اور شدت جذبات کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ خاقانی کے حبس سے

کسی طرح کم نہیں بلکہ بعض مقامات پر تو یقیناً اس سے بڑھ گیا ہے۔  
 غالب کے عزیزوں اور دوستوں نے اس ترکیب بند کو کلیات نظم میں شامل  
 نہیں ہونے دیا تھا۔ شاید اس خیال کے پیش نظر کہ اس کی اشاعت سے غالب کی  
 رسوائی ہوگی اور ان کی قید ہمیشہ کے لئے منظر عام پر آجائے گی۔ کلیات نظم کی اشاعت  
 کے بعد غالب نے اسے 'سید حسین' میں شامل کر لیا تھا جو ان کے متفرق کلام کا مجموعہ  
 ہے۔ 'سید حسین' کا کلام بعد کے ایڈیشنوں میں شامل نہیں ہو سکا۔ اسی لئے یہ  
 جرم بھی نایاب سا ہو گیا تھا۔ ۱۹۳۵ء میں مکتبہ جامعہ نے 'سید حسین' کا جو ایڈیشن  
 چھاپا تھا اس میں یہ ترکیب بند موجود ہے۔ مہر نے اپنی کتاب 'غالب' میں بھی اسے  
 شامل کیا ہے۔ اس ترکیب بند کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ تنہائی اور اسیری  
 کی اذیت سے زیادہ غالب کو رسوائی و ذلت کی براحتوں کا احساس تھا اس سانحہ  
 نے انہیں شدت سے متاثر کیا تھا۔ دکھ درد تنہائی اور ذلت کے احساس سے  
 ان کا دل خون ہو گیا تھا۔ تاہم اس جرم میں بے ساختگی کے باوجود جو تخیلی  
 بلند پروازی اور فنی پختگی ہے وہ اس بات کا پختہ ثبوت ہے کہ وہ اعصابی تشنج  
 پر قابو پانے کی صلاحیت و قدرت رکھتے تھے۔ اس نظم میں بھی درد و غم کی  
 تہ نشین موج کے باوجود ان کی وسیع المشرقی، شوخی فکر، اور شگفتگی بیان کے  
 نقوش جا ملتے ہیں :

# دو غزلیں<sup>۸۴</sup>

بے وجہ احترام کی زنجیریں کاٹ دو  
تم خود ہی اپنے دور کے پروردگار ہو

ننگی چھتوں پر یادوں کے سیالے ٹھہر گئے  
دس لیں گے احتیاط سے نزدیک جائیو

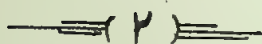
اسخو یہ کون دوڑتا پھر تا ہے رات دن  
میرے بدن سے کان لگا کر ذرا سنو

کیا جاتے کب ازیتیں شیب خون مار دیں  
سُورج کو اپنے کمرے سے باہر دھکیل دو

بنجر بڑا ہوں کوئی مجھے دیکھتا نہیں  
اُدھر سے قریب بھی آوارہ بادلو

اکثر تو جان بوجھ کے میلے میں کھو گیا  
کوئی تو آئے مجھ سے کہنے میرے گھر چلو

خوش فہموں کے زہر سے کٹ جائے گا بدن  
کشتی کو تیز دھاردوں کی زد سے بچائیو



ہر سائے کے پیچھے بھاگا پھرتا ہوں  
میں آنکھیں آگ میں چلتا رہتا ہوں

اور قریب آ جاؤ، تھوڑا اور قریب  
دل کی باتیں خود کہتا، خود سنتا ہوں

بدر وحوں نے گھیر لیا تنہا پا کر  
ہر آہٹ پر تھر تھرا کانپا جاتا ہوں

کیا جانے کس جذبے کی تبدیلِ حال  
اپنے 'میں' کی گردن کاٹا کرتا ہوں

اُونچے اُونچے انسانوں کا تہر چھپائے  
روز میں اپنے قد کو ناپا کرتا ہوں

جانے کس سچائی سے آنکھیں مل جائیں  
آئینے کے سامنے جاتے دڑتا ہوں

جس کو دیکھو سر پہ اٹھائے پھرتا ہے  
میں بھی کتنا انسانوں سے ملتا ہوں

# فراق کی متغزلانہ انفرادیت

فراق گورکھپوری دورِ حاضر کے ان شعراؤ کی صف میں آتے ہیں جن کی شاعری روایات سے مستحکم رشتہ رکھنے کے باوجود بڑا نیا پن رکھتی ہے۔ انہوں نے غزلِ نظم اور رباعی تینوں اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور ہر صنف میں اپنی خوش فکری کے دلنریب نقوش چھوڑے ہیں۔ بالخصوص ان کی رباعیوں کا ایک خاصا حصہ اردو کے شعری ادب میں اضافہ کے مترادف ہے لیکن فطری اور بنیادی طور پر فراق غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کے شاعرانہ کردار کی تعمیر و تحمیل کا جزو اول نیز جزو غالب ہے جس سے وہ جانے پہچانتے اور مانے جاتے ہیں۔ خود فراق سے بھی استفسار کیا جائے کہ وہ اپنی غزلوں، نظموں اور رباعیوں میں کس چیز کو عزیز ترین تصور کرتے ہیں تو اس خیال کی نفی نہیں کی جاسکتی کہ ان کی نگاہ انتخاب غزلوں ہی پر پڑے گی چنانچہ اس موقع پر میرے اظہارِ خیال کا موضوع بھی ان کی غزل گوئی ہی ہے۔

فراق کئی اعتبار سے ایک امتیازی شخصیت کے مالک ہیں جو علمی وقار اٹھا دانہ بصیرت اور متعدد زبانوں پر ماہرانہ عبور کے خوشگوار اجزاء کا مرکب ہے۔ اردو کے قدیم شعراء کا دائرہ علم بالعموم فارسی یا فارسی و عربی سے آگے نہیں بڑھ پاتا تھا لیکن فراق نے جن زبانوں سے استفادہ کیا ہے۔ ان میں فارسی اور انگریزی کے علاوہ ہندی اور سنسکرت بھی ہیں جن کا اثر ان کی پوری شاعری پر نمایاں ہے۔ خصوصاً وہ ہندو دیومالا کے

زبردست شیدائی ہیں جس کا اظہار وہ خود اس طرح کرتے ہیں:-

”میں بنی۔ اے پاس کرنے کے بعد ڈیڑھ کلکری  
 کا عہدہ چھوڑ کر کانگریس کی تحریک کے سلسلے میں  
 ڈیڑھ برس تک قید فرنگ میں رہا تو کچھ غزلیں  
 کہنے کا موقع ملا۔ جن غریبوں سے میں نے عام طور  
 پر اردو کو محروم پایا تھا۔ ان کے علاوہ خوبیاں  
 اردو شاعری میں موجود تھیں لیکن جن سے فائدہ اٹھانے  
 کے لئے تلاش اور تازک احساسات کی ضرورت تھی،  
 انہیں بھی شوق اور غور و فکر۔ سماعتی تحلیل AUDITORY  
 IMAGINATION کی مدد سے چل کر رہا لیکن  
 شاعری ایسی کرتا چاہتا تھا اپنے اشعار میں ایسی  
 روح ایسی فضا اور فضا میں ایسی تھر تھرا ہٹ  
 چاہتا تھا کہ وہ تمام خوبیاں جلوہ گر اور اُجاگر ہو  
 جائیں جو اس قوم کی تہذیب میں ملتی ہیں۔ جس قوم  
 نے راہن اور مہابھارت۔ بیستہ۔ خشک تلاء کرشن۔ بدھ  
 اور ہندوستان کے قدیم آرٹ اور کلچر کو پیدا کیا اور  
 جس کلچر پر اسلامی اور جدید مغربی تہذیبوں کے  
 اثرات سے اور بھی جملہ ہوتی گئی۔“

پنچانجران کی غزلوں میں ہندوستان کی دھرتی کی جو سوندھی خوشبو، رانائسی فضا  
 کی جو مترنم چاندنی اور بس بھری اثر آفرینی نیز قدیم تہذیبی عناصر کی جو لطافت  
 و لفریبی، شیرینی، سادگی اور افسوں طرازی ملتی ہے وہ کسی غیر محسوس تاثر کی دین نہیں



بلکہ فکر و شعور کی راہ سے بڑے نمایاں طور پر در آئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے ان بکھری ہوئی کمرلوں کو اپنے ذہن سے رفتہ رفتہ مٹا دیا اور سمیٹا ہے کیونکہ ان میں ایک گونہ اجنبیت تھی اور فراق کو اپنے تصورات کی تکمیل کے لئے جہاں خود جہد و ریاض کے سخت مراحل سے گزرتا پڑا۔ جس نے کبھی کبھی ان کے تلوٹوں کو زخمی بھی کیا وہیں بڑی خلوص مندی کے ساتھ انہوں نے غزل کی اندرونی تہوں سے بھی ناخن آزمائی کی تاکہ اسکی روح میں ان اہم کو خوش اسلوبی کے ساتھ مل کیا جاسکے۔ فراق کی نکتہ شناسی اور باریک بینی کا یہ بھی تقاضا تھا کہ وہ غزل کے مزاج کی اُن نزاکتوں کو ملحوظ نظر رکھیں۔ جنہیں ہنس کے اجڑائے ترکیب میں اساتذہ حیثیت دی جاتی ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ انہوں نے اسے محسوس کیا اور اس سے عہدہ برآ ہونے میں بڑی بالغ نظری دیانت داری اور چابک دستی برتی۔

فراق کو اردو غزل سے متعدد شکایات تھیں۔ یہ شکایات کہاں تک حق اور سچی ہیں، یہ ایک جداگانہ بات ہے لیکن ان کا کہنا ہے کہ غزلیہ شاعری پر ناکام اور لذتیت کے عناصر غالب تھے اور شکوہ و شکایت کی فراوانی تھی۔ فراق نے یہ بھی محسوس کیا کہ لہجہ میں جہاں تفکر کی کمی ہے وہاں حلاوت بھی ناپید ہے۔ دنیا کی پاکیزگی کا احساس بھی کم ہے اور خبر و برکت کے عناصر بھی مفقود ہیں۔ انہیں ایسی شاعری مقصود تھی جو روحانیت سے لبریز کفر (PAGANISM) کے نقص سے ناسکے۔ لیکن انہیں اس نوع کے نمونے نہیں مل رہے تھے۔ یہ کھلی ہوئی بات ہے کہ فراق غزل کو اپنے جن تخیلات و تصورات کی جولان گاہ بنانے کے خواہاں تھے۔ ان کا فقدان کسی معنی میں استعجاب انگیز نہیں اور اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو غزل اپنی جامہ زیبیوں، دلنوازیوں اور کشش انگیزیوں کے باوصف روایات کی بوجھل فضا میں سانس لے رہی تھی۔ جس کو حرات، امانت، دامن اور

اس قبیل کے دوسرے شاعروں نے مسموم کر دیا تھا چنانچہ ذیل کا سفینہ ایک بحرِ بیکرال میں رواں ہوتے کے باوجود چند گراہوں میں گھر کر رہ گیا تھا۔

ان امور کو چند دوسرے حساس اور خوش فکر شاعروں نے بھی محسوس کیا تھا جن میں اقبال، چکبست، سیما، اقدس، جوش، یگانہ اور قافی بھی شامل ہیں اور ان کے یہاں بدلی ہوئی لمبے کے ساتھ جو پاکیزگی و تقاضا ملتی ہے۔ وہ اسی احساس کا نتیجہ ہے۔ اقبال اور جوش نے اپنے لئے جدا گانہ طرز و اسلوب کا انتخاب کیا۔ جوش ایک مخصوص وقفہ کے بعد غزل کے میدان سے ہٹ گئے۔ اقبال نے نظموں کے ساتھ غزلیں بھی کہیں مگر ان کا رنگ و آہنگ دوسرے غزل گویوں سے بالکل مختلف ہے۔

فراق کی شاعری کسی مخصوص نظریے کی پابند نہیں۔ لیکن ان کی شاعری کو روایتی نہیں کہا جاسکتا۔ یہ ضرور ہے کہ جدید میلانات و افکار کی پرستاری کے باوجود انہوں نے اپنی فکری صلاحیتوں کا مرکز غزل کو بنایا۔ لیکن ان کے شعور نے جس میں نیاں اور کھپا پورا پوری قوت و وسعت کے ساتھ موجود ہے۔ لیلائے غزل کے گیسوؤں کو نئے انداز سے سنوارا اور اس کے ظاہر و باطن دونوں کو نئی تجلیاں دیں جو ان کے خلاقانہ جوہر کو نمایاں کرتی ہیں۔ عشقیہ شاعری کے متعلق وہ چند نظریات ضرور رکھتے ہیں۔ جن کا مقصد محض یہ ہے کہ غزل کو غیر ضروری اور غیر صالح عناصر سے پاک کر کے اس کی ثریاؤں میں تازہ لہو دوڑایا جائے جو اس کی صحت مندی و توانائی کو نیا حسن عطا کر سکے۔ وہ اپنی تصنیف ”اردو کی عشقیہ شاعری“ میں لکھتے ہیں :-

”بر غلظت عشقیہ شاعری کا افادہ پہلو بھی ہے ایسی شاعری ایک تو ہمارے ادراک و جذبات میں بڑی قوت میں

اور لطافتیں پیدا کر دیتی ہے، دوسرے ایسی شاعری جنم اُس  
وقت لیتی ہے جب عشق کی شدتیں نو صبح سلامت رہ جاتیں  
لیکن اس کی کثافتیں اور آلودگیاں شعور میں اپنی ارتقائی  
صورت چھل کر لیں۔ اُس وقت محبت کا طوفان بکھر پور  
ہوتا ہے لیکن اس میں ایک سکون بھی آ جاتا ہے۔

علاوہ ازیں غزل کیلئے یا فراق کی نظر میں غزل کی تعریف کیلئے اس کے لئے  
ذیل کی سطور ملاحظہ ہوں۔

”غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے A SERIES OF

CLIMAXES یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق

جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں، تاثرات

کی ان ہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات یا محسوسات

بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز

بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا، اسی کا نام غزل ہے“

اس کے کھلے ہوئے معنی ہیں کہ حقائق کا اظہار محض کافی نہیں۔ بلکہ غزل کی

صورت گری کے لئے ان کا مترنم خیالات و محسوسات کی منزل تک پہنچنا لازمی

ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ فراق کی شاعری کے لئے نغمگی شرط اول کی سی حیثیت رکھتی

ہے اور نغمگی اسی وقت شعور میں آسکتی ہے۔ یہ حقائق ایک مخصوص حلے

آگے بڑھ کر محسوسات و جذبات کا قالب اختیار کر لیں اور شاعر انہیں موزوں

ترین لباس دینے کے مرحلے سے سرخرو گذر سکے۔ کسی نے کہا ہے کہ فراق بڑے شاعر

ضرور ہیں مگر بڑے فن کار نہیں۔ خواہ اس لئے سے اتفاق کیا جائے یا نہ کیا جائے

لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فراق کی شاعری لازم شعری سے عاری ہے اور یہی وجہ ہے

کہ فراق کی غزل میں مقصدی و تحریر کی عناصر کی (کہیں کہیں اور کسی حد تک) حامل ہے۔  
 وہ الفاظ سے گزر کر معانی کی روح میں اس طرح پیوست ہیں کہ بغیر خورد بینی  
 مطالعہ کے ان کے وجود کا سراغ لگانا ممکن نہیں۔ ان کا ذہن، خام مواد کو پوری  
 طرح ہضم کرنے کا عادی ہے اور اسی عمل نے ان کی غزلوں کو معنوی رچاؤ اور  
 نکھار عطا کیا ہے۔

یہ بات پہلی ہی نظر میں سامنے آ جاتی ہے کہ فراق کی شاعری، لہجہ سے  
 بڑا عمیق ربط رکھتی ہے اور دیکھا جائے تو ان کا لہجہ صحیح معنوں میں جدید غزل  
 کا لہجہ ہے جس میں دل کی لطیف دھڑکنوں کی تھر تھراہٹ اور تیز گام لمحات کی  
 شورش آہٹ باہد گر غلطاں ہے۔ ان کے لہجہ کی مانوس اپنائیت غزل کو بریک  
 وقت سوز و ساز دیتی ہے اور شاعری کو ”گویا یہ بھی میرے میں دل ہے“ کا امین  
 بناتی ہے۔ یہ لہجہ فراق کی سیب سے بڑی دولت ہے جو ان کے قلم تک قطرہ قطرہ  
 پہنچ کر بیکراں بنتی ہے اور حقیقتاً اسی کا نام فراق کی غزل بھی ہے اور فراق بھی۔  
 فراق کی غزل گوئی نے اپنی رمزیت سے بھی بڑا کام لیا ہے اور یہ ایک  
 طرف کوزہ میں دریا سمونے کی مصداق کو تازہ کرتی ہے تو دوسری جانب آسمان سخن  
 پر نفوس قزح بن کر جلوہ طراز ہوتی ہے۔ ان کی رمزیت، ”معنی خیزی اور معنی آفرینی  
 کی جو خصوصیات رکھتی ہے۔ ان میں ”سمٹے تو دل عاشق پھیلے تو زمانہ“ کی سی  
 کیفیات پائی جاتی ہیں جو غزل کو زندگی کے بیش از بیش قریب لاتی اور اس کے  
 گونا گوں گوشوارہ کا عکاس بناتی ہیں۔ وہ صرف عنوان سے پورا افسانہ مرتب کرتے ہیں  
 مگر اس افسانے میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی بلکہ کبھی کبھی یہ افسانہ دو افسانہ ہو جاتا ہے  
 بہر وقیفہ سر آل احمد سروس نے کہا ہے کہ جگر کے یہاں محبت کی نفسیات ملتی  
 ہے۔ فراق کے متعلق یہ بات اس طرح کہی جاسکتی ہے کہ ان کی شاعری میں محبت

اور آدمیت دونوں کی نفسیات ملتی ہے کیونکہ ان کی شاعری عشقیہ ہوتے ہوئے ہے  
 بھی کسی دائرے کی اسیر نہیں بلکہ حیات انسانی اور اس کی بقلمونیوں کا احاطہ کرتی ہے  
 اور غزل میں عاشقانہ جذبات کی جس قدر شدت و تراوتی ہے۔ محبوب کو اتنی ہی  
 عجیب حیثیت بھی دی جاتی ہے جو اسے بشریت کی سطح سے یک وقت پست تر و  
 بلند تر کر دیتی ہے اور وہ اپنی مزاجی کیفیات کے پیش نظر کسی اور ہی دنیا کا مخلوق  
 دکھائی دیتا ہے یا کسی "نمائش گاہ" کی پھڑپھڑ بن کر رہ جاتا ہے۔ جو دستور اس کا شیوہ  
 ازل ہے اور وہ بلا کا سفاک بھی ہے وہ تیغ و خنجر کا ایسا دھنی ہے کہ قتل گاہ میں  
 کشتوں کے پستے لگا دیتا ہے۔ وفا ناشناسی اور عاشق فراموشی اس کی سرشت ہے  
 مہر و محبت سے اسے دور کا بھی لگاؤ نہیں اس کے کوچے میں عشاق کا مستقل اثر دام  
 رہتا ہے۔ علاوہ ازیں عاشق محبوب کے مقابلے میں اپنے وجود کو اس قدر پست و  
 حقیر محسوس کرتا ہے کہ محبت کے بجائے محکومی اور غلامانہ نوعیت کی محکومی کا شائبہ  
 ہوتا ہے۔ فراق کی غزل گوئی ان عناصر سے پاک اور بلند تر ہے اور وہ ان چند  
 شعرا میں بے حد نمایاں ہیں جنہوں نے ان موضوعات کو اعتدال و توازن کے ساتھ  
 برتا ہے۔ فراق جس پیکر رعنائی سے محبت رکھتے ہیں۔ وہ اسی دھرتی اور ان کے  
 اپنے ماحول کی مخلوق ہے جس کے سامنے عاشق کوئی فرومایگی نہیں محسوس کرتا جو  
 روایتی غزل کی متاعِ غریبہ۔ ایک معنی میں یا ایک منزل پر عشق کا عجز۔ قابلِ لحاظ  
 ہو سکتا ہے۔ لیکن عاشق و محبوب کے درمیان اس قسم کا تفاوت کوئی معنی نہیں  
 رکھتا جس کے لئے "از کجی است تا بر کجی" کہنا پڑے۔

فراق اس بات کے شاکی ہیں کہ ان کے تفرل سے ابھرنے والے سوز و گداز کو  
 قافی کی "یاسیات" کا پر تو تصور کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ  
 فراق نے قافی کی شاعری سے اپنے شغف کا اظہار بعض موقعوں پر زور و انداز



سے کیا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ فراق پر فانی کی شاعری کی چھاپ ہے درست نہیں۔ فانی کی شاعری میں کرب و غم کی جو شدید کیفیات ہیں۔ ان کا سراغ فراق کی شاعری میں کہیں نہیں ملتا بلکہ ان کے تعزل پر جا بجا ایک نشاط انگیز مسرت کی پرچھائیاں ڈالتی ہوئی پائی جاتی ہیں۔ فراق کے یہاں جمالیاتی احساس کی جو ترجمانیاں ہیں ان کا لقا ضابطی ہی ہے کیونکہ عشق انسان کے دل کو سوز و تنش کے ساتھ ایک ایسی خاک چاندنی بھی دیتا ہے جس کی چھاؤں میں رُوح کو سکون میسر آسکے۔ فراق نے کہیں کہیں اسی سکون کی جانب اشارہ کیا ہے۔ چنانچہ ان کی غزلوں میں دل کو ترپا اور برہا دینے والی جو کیفیات ہیں۔ وہ غم کی گتھیوں کو الجھاتیں نہیں بلکہ سلجھاؤ کے قریب لاتی ہیں۔ وہ انسان کی محرومیوں، مایوسیوں اور مجبور یوں کا احساس ضرور دلاتے ہیں لیکن اس لئے نہیں کہ زندگی میں اس کے سوا اور کچھ ہے ہی نہیں بلکہ وہ کیف و سرور، نشاط و مسرت کے ان سرچشموں کا سراغ بھی دیتے ہیں جن میں زندگی کی رعنائیوں کا امرت بھرا ہوا ہے۔ ان کا عشق اور ان کا غم انسان کو تلخی حیات سے آنکھیں پھیلنے کا سبق نہیں سکھاتا بلکہ حیات کے مسموم گوشوں کو ہر کانے سے ملنے کا حوصلہ دیتا ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

جب ہو گئے تیرے روز والے دنیا کا خیال آ گیا ہے

ان کا غم کئی پہلو اور کئی رخ رکھتا ہے لیکن زندگی اور اس کے لوازم کی نفی نہیں کرتا بلکہ مثبت اقدار کو نئی صلاحیتیں دیتا اور مسائل کی سنگلاخوں سے متضاد ہونے پر اگساتا ہے۔ حیات انسانی کی بالیدگی و شگفتگی کے لئے غم بھی اسی قدر اہمیت رکھتا ہے جتنی مسرت مگر ایسا غم جو آنسوؤں کو مسکرانا اور زخموں کو پھول کھلانا سکھاسکے۔ چنانچہ غم میں جب اتنی بلندی اور گہرائی آجائے تو وہ حدود و قیود کو توڑ دیتا ہے اور دیار زلف و رخسار سے منزل دار و رسن تک جا پہنچتا ہے۔



یہی وجہ ہے کہ فراق کی غزلوں میں دھرتی سے جو پناہ محبت کی بڑی تابناک  
لوں ملتی ہیں جو حیات کے طوفانوں سے جھملا توڑ سکتی ہیں لیکن اپنی شکست نہیں  
قبول کر سکتیں۔ وہ کہتے ہیں کہ:-

فراق اک اک سے بڑھ کے چارہ ساز درد ہیں لیکن

یہ دنیا ہے یہاں ہر درد کا دریاں نہیں ہوتا

اور انہیں کی تلقین یہ بھی ہے کہ:-

ابھی تو بے غم پنہاں اجمہان بدلتا ہے ابھی کچھ اور زمانے کے کام آئے جا  
فراق کا ذوق جمال ان کی رباعیوں میں بڑی سر جوشی کے ساتھ بھوٹا پڑتا  
ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ غزلوں میں یہ کیفیت ہمہ گیری و ہمہ جہتی کے ساتھ  
نہیں پائی جاتی حقیقت یہ ہے کہ رباعی میں ابلاغ کے دھاروں کے آگے کوئی قدغن  
کوئی قید و بند نہیں لیکن غزل کے رنگ روپ پر روایات کی نقاب میں ہیں جنہیں نورج  
پھینکتا فراق جیسا غزل کو یقیناً گوارا نہیں کر سکتا، بایں ہمہ انہوں نے ان نقابوں  
کو برقرار رکھتے ہوئے جو نور فشانہ کی ہے وہ ایک معنی میں زیادہ نظر نواز اور  
رُوح پرور ہے۔

فراق نے غزل میں بعض ایسے مضامین کے لئے بھی گنجائش نکالی جنہیں غیر  
مستحسن اور کبھی کبھی غیر شریفانہ تصور کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ مضامین ان کی  
شاعری میں اتنی سلیقہ مندی کے ساتھ ملتے ہیں کہ عیب ہنر بن گیا ہے۔ یہ عیب  
ان کی غزلوں میں ہر جگہ اکثر ملتا ہے اور تجزیہ یہ کیا جائے تو فراق کو فراق بنانے والے  
عناصر میں اس عیب کی کار فرمائی بڑی دور رس ہے۔ انہوں نے جمالیاتی، جنسی  
اور نفسیاتی چٹختے دے کر غزل کو تازگی اور شگفتگی دی جو اس لئے بھی نہایت  
بر محل اور ضروری معلوم ہوتی ہے کہ غزل بتدریج اپنی لطافت اور حرارت سے

محرورم ہوتی جا رہی تھی۔ ایک طرف لذت پرستانہ اور عیش کو شانہ ماحول کا عکس لئے ہوئے وہ شاعری تھی جو غزل کے خط و خال کو مسخ کر رہی تھی اور دوسری جانب وہ بے رنگ سپاٹ اور خشک شاعری تھی جس سے نہ روح و قلب کو کیفیت حاصل ہوتی تھی نہ ذہن و شعور کو کوئی غذا میسر آتی تھی۔ فراق نے غزل کو ان مرحلوں سے آگے بڑھایا اور نئی وسعتوں سے آشنا کیا جن میں محو پر واز ہو کر جدید غزل نئی رفعتوں کا سراغ لگا سکتی ہے اور لگا رہی ہے۔

فراق نے اپنی شاعری کو خود بھی عشقیہ شاعری بتایا ہے جسے (اپنے کلام پر) ان کی رائے کہنے کے بجائے ان کے دل کی آواز کہا جائے تو زیادہ بامعنی یا معنی خیز بات ہوگی۔ ان کی شاعری کو عشقیہ شاعری کے علاوہ اور کچھ کہا بھی نہیں جا سکتا، چنانچہ ان کے یہاں وہ سب کچھ ہے جس کا ربط حسن و عشق کی متنوع کیفیات اور ان کے مختلف مقامات سے ہے۔ ان کی رباعیوں کی طرح ان کی غزلوں میں بھی ایک پُر نمایاں یا غیر محسوس غنائیت ہے جو ان کے لغزل میں چنگ و ریاب کی چنگاریاں سمو دیتی ہے اور یہ چنگاریاں ذہن سے گزر کر دل تک پہنچتے پہنچتے شبنم کی خستک بوندوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شعور کے مختلف گوشوں میں چھپے ہوئے سنگیت کی نرم نرم لہریں الفاظ و معنی کے پیکر میں ڈھل جاتی ہیں یا کبھی کبھی اجنبی اور ایلورا کے ان نقوش کا روپ بھر لیتی ہیں جن کے رومان انگریز تاثرات و موثرات کی رمزیت فراق کے دل میں انگریزیاں لیتی رہی ہے۔ قدیم جمالیاتی اقدار کی نیرنگی اور رنگارنگی، ان کی لطافت اور حلاوت ان کی درخیزی و شفا بخشی فراق کے یہاں صد ہا انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے اور ہزاروں بھیس بدلتی ہے۔ اور وہ اس تخیلاتی عمل کو مصرعوں کی تہذیب و ادبی قدروں سے اس طرح ہم آہنگ کر دیتے ہیں جو بچائے خود ایک قسم کی جادوگری ہے

اُردو کے قدیم شعری ادب سے فراق کا گہرا لگاؤ ان کی شاعری سے پورے طور پر نمایاں ہے لیکن وہ اس لگاؤ کو کسی حصار بندی یا دائروہائے اجازت نہیں دیتے اس لئے کہ حصار بندی یا دائرہ سازی فکر کو عموماً جوئے کم آب بناتی ہے اور اسکی باطنی جولانیوں کو ابھرنے اور طرائے بھرنے سے روکتی ہے۔ فراق کی فکر میں جو لہریں چل رہی تھیں، انہیں نئی وسعتوں کی ضرورت تھی۔ یہ لہریں سخت زمین کو بندریج کاٹتی، آگے بڑھتی اور پھیلتی رہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعرائے قدیم اور فراق کی ڈگ ایک ہونے کے باوجود فراق کے فکری مراحل زیادہ پیچیدہ، وسیع اور حوصلہ آزا ہیں جن سے عہدہ برآ ہونے کی تاب روایتی شاعری نہیں لاسکتی۔ فراق کی غزلوں میں بھی وصال و ہجر، وفا و حقا کی وہی داستانیں ملتی ہیں جنہیں دہر اگر میرے جگر تک ہر چھوٹے بڑے اچھے بُرے شاعر نے داسخن دی ہے۔ لیکن فراق نے ان داستانوں کے پیکر میں جس طرح نئی روح پھونکی ہے اور اس روح کو توڑ پڑی ہے، وہ دور نو میں کہیں اور شاذ ہی ملتی ہے۔ انہوں نے غزل کو وہ شادابی بخشی جس کے بغیر اس کی بڑھاپیں خشک ہو رہی تھیں اور اس کی پتر مرہ شاغیں نئے پھول کھلانے سے قاصر ہو تی جا رہی تھیں۔

فراق کی ایک انتہائی منفرد خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے متعدد نظموں مختلف دھنوں اور کتنی آوازوں کو باہدگر حل کر کے ایک ایسی نئے تخلیق کی جسے ان کی اپنی نے کہا جاسکتا ہے اور کہا جانا چاہیئے۔ وہ بلاشبہ اپنے کئی پیشرووں اور معصروں کی شاعری سے متاثر ہوئے ہیں، خواہ اس کا سبب ذہنی ہم آہنگی ہی کیوں نہ ہو۔ ان شعرا میں میر، غالب، نثری، مصطفیٰ، آتش، عزیز لکھنوی، شاد عظیم آبادی، یگانہ، قاتی، امقر اور اسی غازی پوری کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ فراق کی ذہنی و تخیلی مشق سخن کا سلسلہ ایک قابل لحاظ وقفے تک ا رہے جس کے دوران وہ اپنے ذہن

کے خزانے میں بہت کچھ سمیٹے اور محفوظ کرتے رہے ہیں۔ انہوں نے خود بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ ابتداءً ان کی غزل گوئی کی رفتار نہایت سست تھی اور یہ کہ شروع میں آٹھ دس سال تک ان کی آواز اپنے آپ کو سمیٹ رہی تھی۔ پھر نوع ان کی شاعری دل کی شاعری ہے۔ حالانکہ اس پر دماغ کی پرچھائیاں بھی بڑی گہری ہیں۔ مگر انہوں نے کہیں بھی ان پر چھائوں کو اتنا ابھرنے کا موقع نہیں دیا ہے کہ وہ جذبات کی رنگین نقویروں کو دھندلا سکیں یا ان پر غلبہ پاسکیں۔ ان کی داخلیت بڑی تیکھی گہری اور نمایاں ہے جو دوسری تمام کیفیات کو اپنے سیلاب میں مدغم کر لیتی ہے۔ اس کے پس پردہ ان کے دکھ ہوئے اور چوٹ کھلے ہوئے دل میں پلنے والی وہ دھیمی آنچ بھی کار فرما لیتی ہے جس میں ایک عاشق ناکام کا وجود گھسکتا رہتا ہے۔ وہ آغاز شباب ہی سے ایک خاموش شورش سے دوچار رہے جو ان کی روح کی گہرائیوں میں مچلتی رہی۔ غالباً حسن و عشق کے پاس بھی اس کا کوئی مواد نہیں تھا اور یہ خاموش شورش فراق کی غزلوں میں ایسی خشکی و ربودگی پیدا کرنے کا سبب ہوئی جس نے میر سے کہلوا دیا :-

مصائب اور تھکے پر دل کا جانا عجیب اک سانحہ سا ہو گیا ہے۔

لیکن فراق نے اس انفرادی غم کو بڑی پنہائی اور توانائی دی ہے۔ نیز اس میں نفسیاتی و معنوی بیکرائی کے عناصر سمو کر ایسی آفاقیت پیدا کر دی ہے جو انسانیت و ارقیت کا ایک لامحدود دائرہ بناتی ہے اور اپنی آغوش میں ہر اس کیفیت کو سمیٹ لیتی ہے جس کا تعلق انسانی جذبات و محسوسات سے ہو سکتا ہے۔ فراق کو مومن اور حضرت سے نسبت زیادہ قریب کہا جاسکتا ہے اور یہ حقیقت بھی ہے لیکن ان سے فراق کی قربت محض اس لئے ہے کہ ان کی کہی ہوئی باتیں فراق کے دل کی باتیں تھیں۔ فراق کی غزلوں میں خارجی جھلکیاں

بھی ملتی ہیں جو کہیں کہیں زیادہ شہرت ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے لکھنوی تغزل سے کسی نہ کسی شکل میں گہرا اثر قبول کیا ہے لیکن غالباً حقیقت یہ نہیں بلکہ اسے براہ راست ان کی تلذذ پرستی کا نتیجہ قرار دیا جانا چاہیئے جو ان کی جمالیاتی جس کی تیزی اور مبینی تشنگی کی راہ سے آیا ہے اور جس کے اظہار کے نمونے ان کو لکھنوی شاعری کی قاریت میں بغیر کاوش و جستجو کے یہ افراط مل سکتے تھے۔ چنانچہ ان کے شاعرانہ کردار کا یہ پہلو ان کی بیشتر رباعیوں میں نہ صرف مختلف طریقوں سے نمایاں ہے بلکہ ان پر حاوی ہے۔ البتہ بعض مقامات پر فراق نے اسی سے بڑی دلکش اور خوش رنگ تصویریں بھی بنا لی ہیں۔

منظر فطرت سے فراق کی وابستگی، شیفنگی کی حد تک پہنچی ہوئی ہے جو اپنی نوعیت و شدت کے اعتبار سے بڑی غور طلب بھی ہے۔ ان کا یہ رجحان نہ صرف رباعیوں اور نظموں سے پھوٹا پڑتا ہے بلکہ ان کی غزل گوئی پر بھی اس کے بڑے عمیق نقوش پائے جاتے ہیں خصوصاً شام رات، پچھلے پہر، چاند، ستاروں، شفق، اور دھنک کی باتیں ان کی غزلوں میں بکھری پڑی ہیں اور ان باتوں میں تاثر کی جو گہرائی اور گھلاوٹ ہے وہ دل میں اترتی اور پیوست ہوتی چلی جاتی ہے اور یہ کیفیت محض بیانیہ عناصر سے وجود میں نہیں آتی بلکہ اس کو فروغ دینے کے لئے بصارت کو بصیرت کے مراحل تک لانا پڑتا ہے۔

فراق کی غزلوں میں کہیں کہیں ایسی فضا بھی پائی جاتی ہے جس میں متصوفانہ عناصر گھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ ہندی اور سنسکرت ادبیات نیز ہندو دیومالا سے ان کی گہری شیفنگی نے جہاں ان کو جمالیات کا احساس ایک خاص سانچے میں ڈھال کر دیا اور اس کے مختلف پہلوؤں میں شدید بیداری کی کیفیت پیدا کی وہیں ان کے ذہن کو ایک روحانی لہک سے بھی مربوط و مانوس



کرنے کا باعث ہوئی جو مطلقاً غیر شعوری ہے۔ چنانچہ اسے ان کی عشقیہ شاعری کی ایک مشق سے زیادہ اور کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ یہ ضرور ہے کہ فراق کا تصور عشق بڑا پہلو دار اور تر درتہ ہے اور اس کی حدیں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں اس تصور میں کوئی جمود نہیں بلکہ ہمکنے ہوئے دھاروں کی روانی ہے۔ انہوں نے عشق کو محبوب کے ہم ناز تک محدود رکھنے کے بجائے کائنات کی پہنائیوں سے ہم آہنگ کیا۔ ان کا عشق قیس و کوہن سے زیادہ دورِ حاضرہ کے ایک عام آدمی کا عشق ہے مگر اس کی نفسیاتی سطح میں عمومیت نہیں بلندی ہے۔ سربلندی و خاکساری کا اشتراک ان کے عشق میں ایک نئی کیفیت کی تخلیق کرتا ہے جو چاہے اور چاہے جانے کے جذبات کو بیدار نہ تو انا تر کرتی ہے۔ نیز یہی بیداری اور یہی توانائی فراق کی غزل کو حیات و کائنات سے قریب لاتی اور انسان کے کرب و نشاط، سکون و اضطراب کا آئینہ بناتی ہے۔ وہ ایک معنی میں زندگی کو غزل اور غزل کو زندگی بنا دیتے ہیں جو بڑی بات بھی ہے اور انوکھی بات بھی۔

فراق کے ہم گیر ذہن نے ہر اچھی چیز کو سمیٹنا چاہا ہے لیکن کاروبار عشق ہو یا کاروبار حیات، انہوں نے ہر مسئلے کو اپنی نگاہ سے دیکھا اور اس پر خود سوچ بچار کیا ہے۔ اسی لئے نیاز کے الفاظ میں فراق کی شاعری زندگی اور محبت کے نکات پر ایک لطیف و عمیق تبصرہ بن جاتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی آرزو بھی ہے اور جستجو بھی وہ اپنی شاعری سے تنقید حیات اور تفسیر حیات دونوں کا کام لیتے ہیں اور غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں عشق اور زندگی کے درمیان کوئی ایسا فصل نہ ملتا ہو جو انہیں قانون میں تقسیم کر سکے بلکہ وہ دونوں کو قریب لاتے اور ہم آہنگ کرتے ہیں۔

ان کی شاعری فکر و اسلوب کے مترنم امتزاج اور اس کی رنگارنگیوں سے



عبارت ہے لیکن اسے محض اظہار جذبات کا وسیلہ قرار دیتا قرین انصاف نہیں۔

میری مراد یہ ہے کہ فراق کی شاعری محسوسات و جذبات کے اظہار کے علاوہ کبھی ایک شے ہے جو شاعری کو وزن و عروض اور قافیہ و ردیف سے بالاتر کر دیتی ہے۔ بیشتر غزل گو یوں نے غزل کو فائدہ و خوش یا زیادہ سے زیادہ داستانِ امر و نہانے کو مستہلکے فن تصور کیا ہے لیکن فراق کی غزلیں اپنے احاطہ الفاظ و معانی میں دوش و امر و زکے ساتھ ساتھ فرد کو بھی کھینچ لاتی ہیں۔ وہ گزے ہوئے لمحات کے دھندلے نقوش کو بھی چمکاتے ہیں اور حال کے آئینے میں ابھرتی ہوئی تصاویر سے بھی کھیلے ہیں لیکن ساتھ ہی اپنے انقلابی تصورات کے پردہ سمیں پرانے والے دور کی جھللاتی پرچھائیاں بھی دیکھتے رہے ہیں۔ وہ حیات و کائنات کے تسلسل زمانی کو منقطع نہیں ہونے دیتے اور شاعری کو بھی اس کی امانت دار اور آئینہ دار بنانے کے خواہاں ہیں۔ وہ چاہتے تو اپنے گرد غزلیت و تغزل کا حصار کھینچ کر شاعری کو گوشہ عافیت بنا سکتے تھے۔ لیکن نئے میلانوں نے مسکوں اور نئے تقاضوں سے نظر پڑانا ان کا شعار نہیں۔

فراق کی غزلوں کے کچھ اشعار درج ذیل ہیں۔ یہ انتخاب قدرے طویل ضرور ہے لیکن اس سے ایک طرف اُن کی غزل گوئی کے مختلف ادوار کے مطالعے میں مدد ملتی ہے تو دوسری جانب ان کے شاعرانہ مزاج و آہنگ کے ہر پہلو کی نمایندگی ہوتی ہے

ایک تصویر تھی وصال کی رات  
دل دکھ روئے میں شاید اس جگہ لے کرے دست  
آپ کے لطف انتہائی کی  
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا  
ہم نے بھی ہو گیا منہ دل سوزاں فراق  
دھوکا کھایا ہو گا نظر نے دل کو دہم ہوا ہو گا  
کون ہوتا ہے چراغ شبِ تنہائی کا  
تجھ کو دیکھا ہو گا کسی نے تجھ کو کیا دیکھا ہو گا  
آج بھی آنکھ لگائے سن و دار سے ہیں  
دیکھنے والے تم سے آج بھی میلہ سے ہیں

نگاہ یار کچھ ایسی پھری حرمِ انصیبوں سے  
 لے اڑی تجھ کو نگاہِ شوق کیا جانے کہاں  
 اہلِ غم کو تیرا بھیمانِ وفا  
 جہاں کو رہے گی محبت کی تیغِ آبِ حیات  
 ابھی تو اے غمِ نہاں! جہاں بدلا ہے  
 ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست  
 وہ عالم اور ہی ہے جس میں گہری نیند آتی ہے  
 خطِ تقدیر اپنا پرٹھ چکا ہوں بارِ لیکن  
 سر میں سودا بھی نہیں دل میں تمنا بھی نہیں  
 کس کے پاؤں کی چاپ ہے دنیا  
 آئے گندہ گارانِ محبت  
 رونے کو تو زندگی بڑی ہے  
 جھلکِ حیم کی ریشمی پیرہن میں  
 ممتِ ادائیں یادِ بادلِ شوقِ نگاہیں بجلی بجلی  
 کچھ چونک سی اٹھی ہیں فضا کی ادائیاں  
 اس دور میں زندگی بشر کی  
 ہر عقدہ تقدیر جہاں کھول رہی ہے  
 جیسے لہر اے کوئی شعلہ کمر کی یہ لچک  
 ہر کائنات سے یہ الگ کائنات ہے  
 کہاں کا وصل تنہائی نے شاید بھیس بدلا ہے  
 کوئی سمجھے تو ایک بات کہوں  
 کہ اب تو جس کا جی چاہے وہی غم خوار ہو جائے  
 تیری صورت پر بھی اب تیرا گماں ہوتا نہیں  
 یاد تو کیا ہے مگر بھولا نہیں  
 ابھی کچھ اور اسے زہر میں بھلائے جا  
 ابھی کچھ اور زمانے کے کام آئے جا  
 تمے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی  
 خوشی اور غم میں سوزے کیلئے راتیں نہیں ہوتیں  
 نگاہِ یارِ آخر کوئی پیغامِ زبانی بھی  
 لیکن اس ترکِ محبت کا بھروسا بھی نہیں  
 کون ہے صبحِ ازل سے خراماں  
 نادمِ نادمِ نازاں نازاں  
 کچھ تیرے ستم پر مسکرائیں  
 کسی دیپِ مالا کی ہے جھللاٹ  
 چال میں بادِ صبا کی لچک سی بھلا سنھلا لھڑپ  
 اس دہشتِ بیکسی میں سرِ شامِ غم کہاں  
 بیمار کی رات ہو گئی ہے  
 ہاں دھیانِ ستنا یہ ہمدی بول رہی ہے  
 سرِ بسرا آتشِ سیال بدن کیا کہنا!  
 حیرتِ مرے عشق میں دن ہے نہ رات ہے  
 تمے دم بھر کے آجانے کو ہم بھی کیا سمجھتے ہیں  
 عشق تو قیق ہے گناہ نہیں

محبوب وہ کہ سر سے قدم تک خلوص ہو عاشق وہی کہ حسن سے کچھ بدگماں بھی ہو  
کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھا ہے بلائیں یہ بھی محبت کے سرگئی ہوں گی  
بوجھو عشق کی نگاہ کیسے بڑی کہاں بڑی عقل الجھ کے رہ گئی دامِ نفسیات میں  
تھی ایک کا دشبے نام دل میں فطرت کے سوا ہوئی تو وہی آدمی کی ذات ہوئی  
دلوں میں داغِ محبت کا اب یہ عالم ہے کہ جیسے نیند میں ڈوبے ہوں پھلی رات پر اسخ  
کوئی نہیں جو ساتھ تیری حریم راز تک بکھرے ہوئے مہر و غم دیتے ہیں سب تر نشان  
طبیعت اپنی گھرائی تجب سسنان راتوں میں ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں  
یوں تو اپنی رام کہانی کہہ کے فراق نہ روتا تھا آنکھیں ہیں بکھرائی تھیں نام نہ آ یا ہوگا  
اک شب غم تھی وہ بھی جس میں جی بھرائے تو اشک بہائیں

اک شب غم یہ بھی ہے جس میں اے دلِ رور کے سو جائیں  
میرے دارالامان اے حریم نگار کیا پھروں میں یونہی جے اماں جے  
ستارے چھنے بھللا جھللا کر ترے جاگنے والے رور کے سوئے  
بے تصور تصور کو ناحق دارورسن پر کھینچو ہو لگو! کوئی اور نہیں یہ پردے سے ہم یوں ہیں  
جانے بھی دو نام کسی کا آگیا باتوں باتوں میں ایسی بھی کیا چپ لگ جانا کچھ تو کہو کیا سوچو ہو  
کچھ دنوں سے فراق کے فکری تنوع اور جذباتی بہاؤ پر ماندگی سی طاری ہوتی جا  
لہی ہے جس کا ایک سبب ان کی بڑگوئی اور بسیار گوئی بھی ہو سکتی ہے۔ وہ کبھی کبھی قدیم  
شعراء کی طرح قافیہ پیمائی کر کے غزلوں کو طول دیتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔  
جس سے بعض مقامات پر خیالات کی بازگشت کی کیفیت پیدا ہوتی ہے ایسے موقعوں  
پر ان کی قدرت بیان اور دیرینہ مشق کا اظہار ضرور ہوتا ہے۔ لیکن فراق کی شاعری کا  
وہ پہلو جس کے وہ مدعی ہیں چھپتا اور دبتا ہوا معلوم پڑتا ہے۔  
فراق کی شاعری اپنی بعض ناہمواریوں کے تحت اکثر تنقیدی حرف گیروں کا

نشانیہ بنتی رہتی ہے۔ بلاشبہ ان کی لغزش مستانہ زبان و بیان کی وادی میں بھی اپنی  
 فطری وضع پر قائم رہتی ہے اور وہ اپنے شاعرانہ منصب سے کبھی عموماً اور کبھی  
 سہواً تغافل برتے ہوئے ملتے ہیں لیکن جہاں اس کا ایک سبب یہ ہے کہ وجدانی  
 اعتبار سے وہ مواد کی تقدیم کے قابل ہیں اور شاعرانہ صنایعوں کی خاطر اپنے کسی  
 اچھوتے خیال کا خون کرنا گوارا نہیں کر سکتے۔ وہیں اس کی پشت پر ان کے طبعی لاابالیانہ پن  
 کا بھی کچھ کم ہاتھ نہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ کسی شاعر کی افتاد طبع کا اثر اس کی سخنوری  
 پر ناگزیر ہے جس کی زد میں ہیئت اور مواد دونوں آتے ہیں۔ فراق کو ہم ان کی  
 بے راہروی کے لئے لائق درگزر تصور کریں یا نہ کریں لیکن فراق کی شاعری کے وزن  
 و وقار کو محض چند ضوابط کی میزان کا سہارا لے کر گھٹایا یا کم نہیں کیا جاسکتا  
 کیونکہ انہوں نے زندگی کی نئی افکار کے مختلف رُخوں اور فکر و شعور کی نئی پیچیدگیوں  
 اور طر فکیوں کو حسن و عشق کے نفسیاتی عرفان میں سمو کر غزل کو بیکراں و جاوداں بناتے  
 ہیں جو کردار ادا کیا ہے اس کا تقاضا کچھ اور ہے جس کے پیش نظر تاریخ ادب میں  
 فراق کا نام ایک منفرد غزل گو کی حیثیت سے تابندہ و پائندہ ہے گا۔

جو نفس ہے وہ وقتِ ماتم ہے  
زندگی کیا ہے مستقل غم ہے

اس طرح کوئی آج برہم ہے  
جیسے برہم نظامِ عالم ہے

ساقیا دورِ بادہ گلزارِ ناز  
دیکھ کتنا حسین موسم ہے

انکی رلفوں کی اُف پریشانی  
نظمِ عالم تمام برہم ہے

کون سمجھائے مئے پرستوں کو  
جام میں خونِ نسلِ آدم ہے

بھوکِ افلاس اور بے کاری  
زندگی کیا ہے اک جہنم ہے

عشق ہی آہِ عشق ہی آنسو  
گاہ شعلہ ہے گاہِ شبنم ہے

اکہلے دوست ایک تیرے بغیر  
ہر مسرت مرے لئے غم ہے

لوہِ چراغِ جنوں کی تیز کرد  
شمعِ دانش کی روشنی کم ہے

سیمِ دُزر سے تھی سہی دامن  
دولتِ غمِ سعید کیا کم ہے

# شہابی بمباری

ہم جانتے ہیں کہ نظام شمسی کے جملہ سیارے اور ان کے توابع ابتدا ہی سے شہابی گولہ باری کی زد میں آتے رہے ہیں۔ کبھی کبھی تو نظام شمسی کے دُم دار تارے اور سیارچے بھی اُسی انداز پر گولہ باری کر جاتے ہیں جس انداز پر کوئی شہاب ثاقب کرتا ہے۔ دُم دار تارے سیارچے اور شہاب ثاقب کیا ہیں۔ اور وہ کس طرح گولہ باری کرتے ہیں۔ اسے سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ان کا ایک سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

**دُم دار تارے** | نظام شمسی میں تقریباً ایک لاکھ بیس ہزار کی تعداد میں دُم دار تارے پائے جاتے ہیں۔ یہ بیہنوی مدار پر سورج کا طواف کرتے رہتے ہیں۔ جب وہ اپنی گردش میں سورج سے قریب تر ہو جاتے ہیں اور مقام حضیض (PERIHELION) پر آتے ہیں۔ تو سورج سے ان کا فاصلہ صرف دو لاکھ میل کے لگ بھگ رہ جاتا ہے اور جب وہ سورج سے دُور ہو جاتے ہیں اور مقام اوج (APHELION) پر آتے ہیں تو سورج سے ان کا فاصلہ سورج اور کمرۂ ارض کے درمیانی فاصلہ (۹۳ میل) کے مقابلے میں ڈھائی ہزار گن زیادہ یعنی ۲ لاکھ ۳۲ ارب اور ۵۰ کروڑ میل تک ہو جاتا ہے۔ اسلئے دُم دار



تاروں کو سورج کا طواف کرنے میں تین برس سے لے کر دس لاکھ برس تک لگ جاتے ہیں مثلاً سب سے زیادہ مشہور اور روشن دُم دار تارہ ۷۵۱۱ کی جس کی شناخت مسٹر ایڈمنڈ ہیل نے ۱۸۶۲ء میں کر کے اس بات کی پیشین گوئی کی تھی کہ یہ دُم دار تارہ ہر ۷۵ برس کے بعد نظر آیا کرے گا۔ چنانچہ ۱۸۵۹ء، ۱۸۳۵ء اور ۱۹۱۱ء میں نمودار ہو کر اس نے مسٹر ہیل کی پیشین گوئی کو صحیح ثابت کر دکھایا۔ اب یہ تارہ ۱۸۸۵ء میں پھر منظر عام پر آنے کے لئے متوقع ہے۔ ایک ایسی دُم دار تارہ ۱۹۶۵ء میں نظر آیا تھا۔ ۱۹۷۰ء کے ابتدائی مہینوں میں جنوری سے مارچ تک جو دُم دار تارہ نظر آیا تھا اُسے مسٹر بیٹل نے دسمبر ۱۹۶۹ء میں سب سے پہلے جنوبی افریقہ میں دیکھا تھا اس لئے اُسے مسٹر بیٹل کے نام سے منسوب کیا گیا۔ دُم دار تاروں میں سب سے دلکش وہ تارہ تھا جو ۱۸۸۲ء میں نظر آیا تھا جب وہ سورج سے قریب تر ہو کر گذرا تو اس کا مرکزی حصہ ٹوٹ کر چار حصوں میں منقسم ہو گیا۔ وہ منتشر حصے یکے بعد دیگرے ایک قطار میں آگے بڑھ گئے ان کے متعلق یہ اندازہ لگایا گیا کہ وہ بالترتیب ۶۶۴، ۶۶۴، ۸۷۵ اور ۹۵۹ برسوں کے بعد چار مختلف دُم دار تاروں کی شکل میں دوبارہ نظر آئیں گے۔ ایسی ہی افتاد ۱۹۶۵ء کے ایک ایسی دُم دار تارہ کے ساتھ بھی پیش آئی۔ وہ بھی سورج کے قریب نہ آئے ہی دو حصوں میں منقسم ہو گیا تھا۔ ان کے علاوہ چند مخصوص دُم دار تارے مندرجہ ذیل ہیں :-

نام دُم دار تارہ	کب دریافت ہوا	سورج کے چاروں طرف ایک گردش کی مدت
بیللا	فروری ۱۸۷۳ء	۶ ۱/۳ سال
انٹی	جنوری ۱۸۷۶ء	۳ ۱/۴ سال
ٹیل	جنوری ۱۸۹۰ء	۱۴ سال

۱۰ دُم دار تارہ	کب دریافت ہوا	سورج کے چاروں طرف ایک گردش کی مدت
بلوٹس	ستمبر ۱۸۱۳ء	۷۲ سال
ادبرس	اپریل ۱۸۱۵ء	۷۳ سال
بروکس	ستمبر ۱۸۸۹ء	۷ سال

دُم دار تاروں کے تین حصے ہوتے ہیں نمبر ۱۔ سر نمبر ۲۔ سر کے اندر روشن مرکزی حصہ اور نمبر ۳۔ دُم۔ سر کا قطر تو کئی سو میل کا ہی ہوتا ہے مگر دُم کی لمبائی بہت زیادہ ہوتی ہے۔ ان تاروں کی دُم اُسی وقت نمودار ہونے لگتی ہے۔ جب سورج سے ان کا فاصلہ محض دو کروڑ میل رہ جاتا ہے۔ جوں جوں یہ سورج سے قریب تر ہوتے جاتے ہیں۔ ان کی دُم بڑھ کر کروڑوں میل لمبی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جب ۱۹۱۰ء میں جیلی دُم دار تارہ سورج کے قریب تر ہو گیا تو اس کی دُم نہ صرف کرہ ارض تک آئی بلکہ انتہی لمبی ہو گئی کہ کرہ ارض بلا خوف و خطر اُس کی دُم کے اندر سے ہو کر گذر گیا۔

**سیارچے** سیارہ مریخ اور سیارہ مشتری کے مدار کے درمیان سیارچوں کی ایک بیٹی ہے جس میں تقریباً پانچ چھ ہزار چھوٹے بڑے سیارچے شامل ہیں۔ ان سیارچوں کا قطر ایک میل سے لے کر ۱۱ میل تک ہے۔ مجموعی طور پر ان کا حجم کرہ ارض کے حجم کا صرف ۱/۱۰ حصہ ہے۔ یہ سب کے سب گول مدار پر ہی سورج کا طواف کرتے ہیں۔ البتہ ان میں سے چند کا مدار بیضوی شکل کا ہے۔ جب یہ اپنی گردش میں زمین کی کشش کے اندر آ جاتے ہیں تو زمین کی طرف کھینچ جاتے ہیں اور گولہ باری کرتے ہیں۔

**شہاب ثاقب** ان کی پیدائش آفاقی شعلوں کی رہیں منت ہوتی ہے آفاقی شعلے ہر اک دیکھتا ہوں۔ کیسی مادہ ایک زیر دست قوت کے

ساتھ خارج کرتے رہتے ہیں۔ اگر خارج شدہ مادے ۳۸۳ میل فی سیکنڈ کی رفتار سے نہیں خارج ہو پاتے تو پھر وہ سورج کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ مگر جو مادے ۳۸۳ میل فی سیکنڈ یا اس سے بھی زیادہ رفتار کے ساتھ خارج ہوتے ہیں۔ انہیں سے شہاب ثاقب کی تشکیل ہوتی رہتی ہے جو نظام شمسی کے جملہ سیاروں اور اُن کے توابع پر گولہ باری کرتے رہتے ہیں۔ دور بینوں کی مدد سے یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ تقریباً ساڑھے سات کروڑ شہاب ہمارے کرۂ باد میں داخل ہوتے ہیں اور کم سے کم ایک شہاب روزانہ سطح ارض تک آ جاتا ہے۔ کرۂ باد میں آنے سے پیشتر یہ نظر نہیں آتے۔ کرۂ باد میں داخل ہونے کے بعد ان کی رفتار ۷ میل فی سیکنڈ سے ۷۰ میل فی سیکنڈ تک ہو جاتی ہے۔ یہ اپنی سرعت رفتار سے کرۂ باد میں اتنی حدت پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے پہلو شتعل ہو جاتے ہیں جو ٹوٹ ٹوٹ کر ان کی دُم بن جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ کرۂ ارض سے زیادہ سے زیادہ ۱۰۰ میل کی بلندی پر ہی نظر آتے ہیں اور ۲۰ میل کی بلندی تک آنے آتے چل کر خاک ہو جاتے ہیں۔ انہیں کوہم تاروں کا ٹوٹا کہتے ہیں۔ یہ ہمیں ایک سیکنڈ سے زیادہ دیر تک نظر نہیں آتے۔ یہ بجائے گولہ باری کرنے کے راکھ کی بارش کرتے ہیں۔ البتہ بھاری بھر کم شہاب اس قلیل عرصہ میں مکمل طریق پر نہیں چل پاتے۔ لہذا ان کے مرکزی حصے ٹھوس ہی رہ جاتے ہیں جو سطح ارض سے متصادم ہو کر زبردست دھماکا پیدا کرتے ہیں۔

شہابی گولہ باری | چاند اور مریخ کی سطح پر کوہ آتش فشاں کے دہانوں کی طرح بے شمار چھوٹے بڑے خاموش دہانے پائے جاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ تو یقیناً کوہ آتش فشاں کے پھوٹنے سے نمودار ہوئے ہوں گے اور کچھ شہابی گولہ باری کی وجہ سے وجود میں آئے ہوں گے۔ چاند اور مریخ کے جو فروٹ لئے گئے ہیں وہ بھی ان دہانوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ہمارے بہار رنچلا نور دور نہ بھی

چاند کی سطح پر اتر کر ان دھاتوں کو عینی مشاہدہ کیا ہے اور اس امر کی تصدیق بھی کی ہے کہ شہابی گولہ باری مسلسل ہوتی رہتی ہے چنانچہ چاند کی آباد کاری کے سلسلے میں جتنے بھی منصوبے بنائے جاتے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ شہابی گولہ باری سے محفوظ رہنے کے لئے وہاں پر زمین روز بستیاں تعمیر کی جائیں گی۔ مریخ اور کرہ ارض کے مقابلہ میں تو چاند کی سطح پر شہابی گولہ باری کے مظاہرہ سے شدید تر ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چاند کرہ ارض اور مریخ کی طرح کرہ یاد سے محیط نہیں ہے۔ اس لئے شہابی گولے بغیر کسی رکاوٹ کے پوری قوت کے ساتھ ہم باری کرتے رہتے ہیں۔

قرین قیاس ہے کہ کرہ ارض کی سطح پر قرون اولیٰ میں آتش فشاں اور شہابی دھاتوں سے بھری رہی ہوگی مگر ان دھاتوں کی دیواروں پر عوامل شکست و ریخت کا تخریبی اثر اتنا بڑا ہوگا کہ ان میں سے بیشتر کا نشان تک مٹ گیا۔ ایسے قدیم دھاتے اب گنتی سے چند رہ گئے ہیں۔ البتہ نئے نئے دھاتے اب بھی بنتے رہتے ہیں۔

سب سے پہلے جس دھات کی تصدیق کی گئی وہ شمالی امریکہ کا اریزونا دھات سب سے پہلے (ARIZONA CRATER) ہے۔ اس تحقیق کا سہرا ۱۹۲۰ء میں مسٹر بیرنگٹن کے سر باندھا گیا۔ اس دھات کا قطر بارہ سو میٹر اور اس کی گہرائی ۱۸۰ میٹر کے لگ بھگ ہے۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ آج سے تقریباً بیس ہزار برس قبل شہابی گولہ باری کی بدولت یہ دھات ظہور میں آیا ہوگا۔ جس شہابی نے ایسا زبردست سوراخ وہاں کی سنگلاخ زمین میں کیا ہوگا۔ یقیناً اس کی قوت ۵۰ میگاٹن بم کی رہی ہوگی۔

۱۹۲۰ء کے بعد ماہرین علم طبقات الارض نے روئے زمین پر یکھڑے ہوئے ایسے دھاتوں کا پتہ لگانے کی مہم شروع کی۔ بروقت تین درجن سے زائد ایسے دھاتوں کا پتہ لگایا جا چکا ہے۔ ان میں سے تین براعظم افریقہ میں ۱۳ عدد مغربی اسیٹیلیا میں ایک عدد ارجنٹائن میں ایک عدد مغربی عرب میں۔ ایک عدد

ریاست اسٹونہ کے جزیرہ اصل (یورپ) میں ۲۰ عدد سائبریا میں اور بقیہ ملک گنبد میں پائے گئے ہیں۔ خیال ہے کہ ابھی ایسے دہانے اور ہول گے جو کسی نہ کسی وقت دریافت ہو جائیں گے۔

جنوبی افریقہ میں ایک دیو قامت شہابی پتھر ایک بڑے گنبد کی شکل میں ایستاد ہے جسے وری ڈی فورٹ (VREDEFORT) کہتے ہیں۔ مدتوں تک اس کی اصلیت مشتبہ رہی۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے مسٹر رابرٹ ڈیٹلر نے شہابی دہانوں کی دریافت کے سلسلے میں ایک نیا طریقہ اپنایا۔ اُن کا نظریہ یہ ہے کہ جب کوئی بھاری بھر کم شہاب ثاقب یا سیارچہ یا دم دار تازہ زمین کی کشش سے کھینچ کر زمین سے ٹکراتا ہے تو زلزلہ خیز دھماکہ کے ساتھ ساتھ زمین کے اندر اتنی زبردست رو پیدا کرتا ہے جو خود اس شہاب کو توڑ کر مخروطی شکل کے چھوٹے بڑے ٹکڑوں میں بکھر دیتی ہے۔ چنانچہ ایسے بہت سارے ٹکڑے وری ڈی فورٹ کے آس پاس کے بکھرے ہوئے پائے گئے۔ اس اصول کے تحت مسٹر رابرٹ ڈیٹلر نے اس شہابی گنبد کو شہابی گولہ باری کا نتیجہ بتایا۔ بظاہر اس کی شکل دہانہ کی نہیں ہے بلکہ ایک ایسے ٹھوس گنبد کی ہے جس کا قطر تقریباً ۲۷ میل ہے۔ موصوف کا خیال ہے کہ یہ عظیم حادثہ کسی سیارچہ کے زمین پر آنے سے ہوا ہوگا۔ اُس سیارچہ نے اپنی بے پناہ قوت سے ایسا دہانہ بنانے میں کامیابی حاصل کی ہوگی کہ جس کا قطر ۲۷ میل رہا ہوگا۔ دھماکہ کی شدت سے پورا کرہ ارض کا نیپ اٹھا ہوگا۔ دہانے کے اندر بہت گہرائی پر پائی جانے والی سنگ خارا کی چٹانوں نے اپنے جواہی حملہ سے اُس سیارچہ کو اُدیر کی طرف دھکیل دیا ہوگا۔ جس نے اُدیر آکر دہانے کا منہ بند کر دیا ہوگا اور موجودہ گنبد کی شکل اختیار کر لی ہوگی۔ موصوف کا یہ بھی خیال ہے کہ اتنے بڑے دہانے کی تشکیل کے لئے کم سے کم پندرہ



لاکھ میگا ٹن بم والی قوت درکار رہی ہوگی۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں بھی ایک شہابی دہانہ کی تشکیل ہوئی۔ ایک بڑا شہاب بم جون لائنہ کو سائیریا کی ٹنگ کاندی کے کنارے آکر زمین سے ٹکرایا جس کی وجہ سے اتنا زبردست دھماکا ہوا کہ زلزلہ کی سی کیفیت پیدا ہو گئی۔ زلزلے کی لہریں روس کے مختلف سیمو گراف اسٹیشنوں پر ریکارڈ کی گئیں۔ لوگوں نے دیکھا کہ چمکا چمکا کر آنے والی روشنی کا ایک گولہ جنوب مشرق کی طرف سے شمال مغرب کی سمت چند ساعتوں میں گزر گیا۔ اس کے عقب میں روشنی کی ایک لکیر آسمان میں کھینچ گئی۔ اس گولہ کے روپوش ہوتے ہی ایک ایسا دھماکا ہوا کہ جس کی آواز بجلی کی کڑک سے بھی تیز تر تھی۔ دھماکا کی آواز چھ سات سو میل کی دوری تک سنائی پڑی۔ اس واقعہ کے بعد والی شیب اتنی منور تھی کہ صرف روس ہی میں نہیں بلکہ یورپ کے بعض حصوں میں بھی اخبارات اس روشنی میں آسانی کے ساتھ پڑھے گئے۔ یہ تورانی کیفیت ہفتوں جاری رہی جو بتدریج ختم ہو گئی۔ بعد میں جب روسی سائنس دانوں پر مشتمل ایک ٹولی نے اس علاقہ کا مشاہدہ کیا۔ تو انہوں نے دیکھا کہ تیس چالیس میل کے گہرے میں سارے درخت اکھڑ کر اور جل کر خاک ہو گئے تھے۔ ان کی تحقیقاتی مہم کئی سال تک جاری رہی۔ بالآخر وہ اس نتیجہ پر پہنچے کہ اس حادثہ کا سبب کوئی شہاب ثاقب نہ تھا بلکہ ایک چھوٹا سا دم دار تارہ تھا جس کی دم کے روشن اجزائے کرہ باد میں منتشر ہو کر تاریک راتوں کو بھی تورانی بنا دیا تھا۔

ایسا ہی ایک حادثہ سائیریا کی مشرقی بندرگاہ ولادیوسٹک سے ۲۵ میل کی دوری پر رونما ہوا تھا۔ تحقیقاتی ٹولی اس نتیجہ پر پہنچی کہ یہ دھماکہ کسی سیارچہ کی بدولت عمل میں آیا ہوگا۔ تقریباً ۲۳ ٹن شہابی پتھر جائے



دفعہ سے قریب اکٹھا کئے گئے۔ اندازہ یہ لگایا گیا کہ اس سیارچہ کا مجموعی وزن صرف ۷ ٹن رہا ہوگا۔

ہیٹ دانوں کے نزدیک ایک زیر دست حادثہ ۱۵ جون ۱۹۶۸ء کو متوقع تھا۔ اُن کا خیال تھا کہ سیارچہ عقاربص جو ہر انیسویں سال کرہ ارض کے قریب آ جاتا ہے۔ کرہ ارض سے ٹکرائے گا۔ اس تصادم کے نتیجہ میں قیامت برپا نہ ہوگی قیامت صغریٰ تو ابھی سکتی تھی مگر خوش قسمتی سے اس کے مدار میں کوئی تبدیلی نہ پیدا ہوئی۔ لہذا وہ اپنے راستہ پر آگے بڑھ گیا۔

سورج کا طواف کرنے میں شہاب ثاقب سیارچے اور دُم دار تارے جب کرہ ارض کے مدار کے قریب آ جاتے ہیں تو زمین کی کشش انہیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ ایسی صورت میں وہ زمین سے ٹکرائے جاتے ہیں۔ اسی کو عرف عام میں ہم شہابی بمباری کہتے ہیں۔ یہ تو محققین ہی بتا سکتے ہیں کہ کسی تصادم کا سبب کوئی سیارچہ تھا یا کوئی دُم دار تارہ تھا یا کوئی شہاب ثاقب تھا۔



